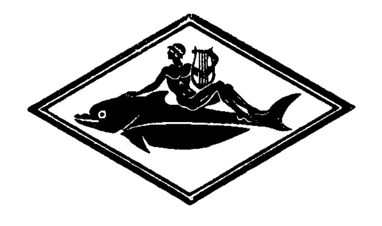
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XX. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

ADOLF ABER: Günther Ramin 333
HANS ALBRECHT: Max Fiedler 327
GEORG ANSCHÜTZ: Zur Frage der musikalischen Symbolik 113
PAUL BEKKER: Was ist »neue« Musik? 161
CARL ROBERT BLUM: Das Musik-Chronometer 45
NADESCHDA BRJUSOWA: Musikpädagogik in Sowjetrußland 31
ERICH DÖRLEMANN: Historismus im Schaffen der Gegenwart 174
HANNS FRÖMBGEN: Formprobleme der Oper 81
RUDOLF GERBER: Hermann Abert † 50
HANS ALFRED GRUNSKY: Der musikalische Aufbau von Wagners Tristan und Isolde nach Alfred Lorenz 93
EMIL HILB: Deems Taylor, der Schöpfer der ersten amerikanischen Oper 279
RICHARD HOHENEMSER: Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes . . 197
ARNO HUTH: Elektrische Tonerzeugung 42
— Der Umbau der Berliner Staatsoper 119
WALTER JACOB: Über den Realismus in Křeneks »Jonny spielt auf« 182
HANS HENNY JAHNN: Neue Wege der Orgel 248
ALEXANDER JEMNITZ: Zum Grundproblem des Dirigierens 37
WILLI KAHL: Die Neudeutschen und die Kammermusik 429
LEO KESTENBERG: Wege zur Entwicklung deutscher Musikerziehung 1
GERHARD v. KEUSSLER: Musiker-Autonomie 241
JOSEPH LASKA: Die Musik Japans 179
ALOIS MELICHAR: Ein Jahr Musik in der »Deutschen Welle« 191
— Walzer und Jazz. Eine historische Studie 345
ERNST MERZ: Zur Beurteilung Haydns 321
HEINRICH MÖLLER: Das »slawische« Volkslied 266
HANS JOACHIM MOSER: Bachs Einwirkung auf das kirchenmusikalische Schaffen der Gegenwart 15
LADISLAUS POLLATSEK: Ernst von Dohnányi 349
EBERHARD PREUSSNER: Die materialen Grundlagen der Musik 252
ERIK REGER: Die musikalische Welt im Maschinenzeitalter 338
CURT SACHS: Geist und Technik 26
HERMANN SCHERCHEN: Beethovens Große Fuge opus 133 401
HANS SCHORN: Rhythmische Gymnastik oder virtuose Technik beim Musikunterricht? 440
RICHARD H. STEIN: Musik in Krankenhäusern und Gefängnissen 258
GÜNTHER STERN: Polemische Gefolgschaft 90
FRIEDRICH STICHTENOTH: Die letzte Stunde der Musiktheorie 185
HANS TESSMER: Elisabeth Rethberg 329
WILHELM VIRNEISEL: Verdi als Librettist 107
ADOLF WEISSMANN: Mensch und Maschine 103
KURT WESTPHAL: Béla Bartók und die moderne ungarische Musik 188
BERTA WITT: Die deutsche Oper in Hamburg (zur 250. Jahrfeier) 274
— Henrik Ibsen und die Musik. Zum 100. Geburtstag des Dichters (20. März) . . 433
JOSEPH WÖRSCHING: Barocke Orgelsagen 421

Seite

Musikerziehung . . . 52. 123. 201. 283. 356. 445
Mechanische Musik . . . 55. 125. 203. 284. 359. 446
Echo der Zeitschriften des In- und Auslandes . . . 58. 128. 206. 286. 363. 449
Kritik: Bücher und Musikalien . . . 63. 133. 211. 292. 368. 454
Anmerkungen zu unseren Beilagen . . . 62. 132. 298
Zeitgeschichte . . . 77. 155. 235. 315. 396. 476
Wichtige neue Musikalien und Bücher über Musik (mitgeteilt von Wilhelm Altmann) . . . 159. 239. 319. 399. 480

MUSIKLEBEN

OPER: (Seite)

Aachen . . . 220. 377
Amsterdam . . . 377
Antwerpen . . . 70
Augsburg . . . 141
Bamberg . . . 300
Barmen-Elberfeld . . . 377
Berlin . 141. 219. 299. 376. 461
Bern . . . 141
Bremen . . . 142. 220. 377. 462
Breslau . . . 142. 220. 378. 462
Brünn . . . 70
Budapest . . . 70. 378
Buenos Aires . . . 143
Chicago-Ravinia . . . 300
Danzig . . . 379
Darmstadt . . . 379
Dessau . . . 301
Dortmund . . . 379
Dresden . . . 301. 462
Düsseldorf . . . 143. 221. 379
Essen . . . 301. 462
Frankfurt a. M. 70. 221. 302. 379. 463
Freiburg i. Br. . . . 143
Graz . . . 380
Halle a. S. . . . 222. 380
Hamburg 143. 222. 303. 381. 464
Hannover . . . 381
Karlsruhe i. B. . . . 144
Kassel . . . 303
Kiel . . . 223
Köln . . . 223
Königsberg . . . 381
Leipzig . . . 304. 381
Lemberg . . . 71
Leningrad . . . 305
Lübeck . . . 382
Magdeburg . . . 224
Mailand . . . 464
Mainz . . . 383
Mannheim . . . 224
München . . 144. 225. 305. 464
Nürnberg . . . 383
Osnabrück . . . 384
Paris . . . 306. 384. 465
Prag . . . 144
Rostock . . . 306
Stuttgart . . 71. 145. 226. 385
Turin . . . 466
Weimar . . . 385. 466
Wien . . . 227. 385
Wiesbaden . . . 227. 386. 466
Zoppot . . . 72

KONZERT:

Aachen . . . 308. 468
Amsterdam . . . 387
Antwerpen . . . 72
Augsburg . . . 146
Baden-Baden . . . 228
Barmen-Elberfeld . . . 308
Basel . . . 147. 308
Berlin . 145. 228. 307. 387. 467
Bern . . . 147
Bochum . . . 147. 468
Bremen . . . 148. 229. 388. 469
Breslau . . . 469
Brünn . . . 72
Budapest . . . 73. 388
Buenos Aires . . . 74. 148. 229
Danzig . . . 388
Darmstadt . . . 389
Dortmund . . . 389
Dresden . . . 470
Duisburg . . . 75
Düsseldorf . . . 309. 389. 470
Essen . . . 309
Frankfurt a. M. 150. 230. 309. 389
Freiburg i. Br. . . . 76
Genf . . . 390
Graz . . . 390
Halle a. S. . . . 391
Hamburg 150. 231. 310. 391. 470
Hannover . . . 391
Kiel . . . 310
Köln . . . 231. 310
Königsberg . . . 391
Leipzig . . . 311
Lemberg . . . 76
Leningrad . . . 312. 471
Linz a. D. . . . 471
London . . . 231. 312. 392. 472
Madrid . . . 313. 392
Mailand . . . 473
Mainz . . . 393
Mannheim . . . 151. 232. 473
München . . . 233. 313. 474
München-Gladbach . . . 151
Nürnberg . . . 393
Osnabrück . . . 394
Paris . . . 233. 313
Prag . . . 151
Rostock . . . 394
Salzburg . . . 153
Stuttgart . . . 474
Turin . . . 475
Valparaiso . . . 153
Vevey . . . 154
Weimar . . . 314
Wien . . . 154. 234. 394
Wiesbaden . . . 234. 475

BILDER — NOTEN

PORTRÄTE

Abert, Hermann . . . Heft 1
Amar-Quartett . . . Heft 1
Bartók, Béla . . . Heft 3
Berg, Alban. Karikatur von B. F. Dolbin . Heft 2
Böhmisches Streichquartett . . . Heft 4
Dohnányi, Ernst v. . . . Heft 5
Fiedler, Max . . . Heft 5
Joachim-Quartett . . . Heft 4
Kleiber, Erich. Karikatur von B. F. Dolbin Heft 2
Klingler-Quartett . . . Heft 4
Moser, Hans Joachim . . . Heft 1
Pfitzner, Hans. Karikatur von B. F. Dolbin Heft 2
Ramin, Günther . . . Heft 5

Rethberg, Elisabeth . . . . Heft 5
Rosé-Quartett . . . . Heft 4
Schalk, Franz. Karikatur von B. F. Dolbin Heft 2
Scherchen, Hermann. Karikatur von B. F. Dolbin . . . . Heft 2
Schönberg, Arnold. Karikatur von B. F. Dolbin . . . . Heft 2
Stockhausen, Julius . . . . Heft 3
Strauß, Richard. Karikatur von B. F. Dolbin Heft 2
Thiel, Carl . . . . Heft 1
Zemlinsky, Alexander v. Karikatur von B. F. Dolbin . . . . Heft 2

NOTEN:

Zwei Part. aus Paul Hindemith: Acht Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittenere op. 44, Nr. 3 . . . . Heft 1

VERSCHIEDENES:

Carl Maria v. Webers Flügel . . . . . . Heft 1
Hans Ruckers Cembalo . . . . Heft 1
Carl Robert Blums »Musik«-Chronometer . Heft 1
Jörg Mager an seinem »Sphärophon« . . Heft 1
Leo Theremin vor seiner »Vox« . . . . . Heft 1
Japanische Tsuzumi; Japanische Shakuhachi; Das Takarazuka-Sinfonieorchester; Japanische Musikerinnen; Japanisches Vaganta-Orchester . . . . . Heft 3
Die große Orgel in der Klosterkirche Weingarten . . . . Heft 6
Die große Orgel im Kloster Ottobeuren . . Heft 6
Die Orgel im Kloster Polling bei Weilheim . . . . Heft 6
Die Orgel des Straßburger Münsters . . . Heft 6
Die Orgel der Frauenkirche in Dresden . . Heft 6

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. HALBJAHRSBAND DES XX. JAHRGANGS DER MUSIK (1927/28)

Abendroth, Hermann, 12. 231. 232. 310. 312. 473.
Abert, Hermann, 6. 50 ff. (Hermann A. †). 153. 193.
Abraham, Otto, 126. 127.
Adajewsky, 267.
Adam, Fr., 146.
Adler, Felix, 398.
Adler, Guido, 153.
Adler, Hermann, 70. 73.
Aich, Prisca, 385.
Albrecht, M., 76.
Allmeroth (Opernsänger), 222.
Alpar, Gitta, 141.
Alpaerts, Flor, 72.
Amar-Quartett, 147. 151. 152. 233. 471.
Ambrosius, Hermann, 470.
Ameln, Konrad, 54.
Andrassy, Anni, 381.
Ansermet, Ernest, 72. 75. 149. 312. 390. 472.
Appel, Hendrik, 465.
d'Aranyi, Jelly, 232. 388.
Aravantinos, Panos, 219. 382.
Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik, Freiburg i. Br., 76.
Arbós (Dirigent), 313.
Armory (Librettist), 233.
Arndt-Ober, Margarete, 72.
Askenase, Stefan, 76.
Asociacion del Profesorado Orquestal, Buenos Aires, 74. 149.
Asociacion Wagneriana, Buenos Aires, 74.
Assafjeff, B., 446.
Assmus, Karl, 228.
Assoziation für moderne Musik, Leningrad, 446, 471.
Atterberg, Kurt, 301. 308.
Bach, Eduard, 146.
Bach, Johann Sebastian, 15 ff. (B.s Einwirkung auf das kirchenmusikalische Schaffen der Gegenwart). 29. 51. 86. 116. 117. 162. 163. 165. 170. 171. 183. 197. 253. 265. 329. 344. 360.
Bach, Joseph, 141. 146.
Bach, Philipp Emanuel, 324.
Bach-Verein, München, 474.
Bachmann, Franz, 125.
Backhaus, Wilhelm, 74. 148. 150. 230. 475.
Bader, Willy, 301.
Bagier, Guido, 193.
Bahling, Hans, 225.
Baklanoff (Opernsänger), 234. 379.
Balacovic, Zlatka, 389.
Bálint, Alice, 74.
Balzer, Hugo, 143. 221. 379.
Band, Erich, 222. 391.
Bandler-Quartett, 231. 471.
Bandrowska, Eva, 71.
Bardi, Benno, 224.
Bärenreiterverlag, Augsburg, 17.
Bärnwick, Franz, 421.
Baron, Hans, 221.
Barré, Kurt, 465.
Barsony (Opernsängerin, Budapest), 70.
Bartók, Béla, 53. 72. 73. 188 ff. (Béla B. und die moderne ungarische Musik). 267. 352.
Basilides, Maria, 73.
Basler Gesangverein, 147.
Bassth, Emma, 72.
Bathory, Jane, 149.
Bäumer, Margarete, 145. 226.
Baust, Peter, 142.
Bax, Arnold, 232. 468.
Beck, Walther, 224.
Becksche, C. H. Verlagsbuchhandlung, München, 253.
Becker, Albert, 21.
Becker, C. H., 3. 9. 53.
Becker, Willy, 377.
Bédier, Joseph, 90.
Beethoven, Ludwig van, 17—19. 21. 29. 30. 33. 70. 72—74. 86. 116—118. 183. 194. 196. 198. 200. 229. 230. 235. 244. 265. 329. 339. 401 ff. (B.s Große Fuge opus 113). 430—432.
Beevor, M. (Sängerin), 475.
Beggerow, Hans, 253.
Behm, Eduard, 193.
Behn, Hermann, 318.
Beilschmidt, Kurt, 222.
Békelyhidy, 388.
Bekker, Paul, 3. 161. 227. 252 ff. (Die materialen Grundlagen der Musik). 466.
Bellini, Vincenzo, 434.
Belmas, Xenia, 71.
Belyj, J., 471.
Bender, Paul, 144. 226. 383. 389.
Benois, Nicals, 376.
Benois, Nikolajeff, 143.
Benoit, Peter, 72.
Benvenuti (Komponist), 473.
Berber, Felix, 146.
Berezowskij, N. T., 387.
Berg, Alban, 184. 234. 387.
Berg, Johannes, 148.
Bergmann, Hans, 385.
Berkeley, Lennox, 232.
Berla (Geiger), 469.
Berliner Sinfonie-Orchester, 389.
Berlioz, Hector, 161. 429. 432.
Bernhard, Paul, 341.
Bickerich, D., 193.
Biéler, Ernest, 154.
Biesenbach, Johanna, 224.
Binder, Fritz, 394.
Bindernagel, Gertrud, 72. 225.
Birkigt-Quartett, 474.
Bitterauf, Richard, 379.
Bittner, Julius, 383.
Bizet, Georges, 273.
Blasel, Heinrich, 302, 463.
Bläser-Kammermusikvereinigung 469.
Bläservereinigung, Bochum, 148.
Blech, Leo, 219.
Bleyle, Karl, 474.
Bliß, Arthur, 146. 228.
Bloch, Ernest, 146. 467.
Block, Heinrich, 148.
Blühmel, 28.
Blum, Carl Robert, 45 ff. 194.
Blume, Friedrich, 125. 153.
Bockelmann, Rudolf, 223.
Bodmer, Ludolf, 379.
Boelicke, Lars, 220.
Boelitz (Minister), 7.
Boettcher, Hans, 193.
Boghen, Felice, 475.
Böhlke, Hertha, 142. 220.
Böhm, Hans, 70.
Böhm, Karl, 379. 389.
Bohnhoff, Hans, 147.
Bohnke, Emil, 228. 475.
Boll, André, 377.

Book, Rose, 221. 378.
Borchard (Komponist), 314.
Borwitzky, Ottomar, 231.
Bößnicker, Lena, 222.
Bote, Ed. & G. Bock, Verlag, Berlin, 303.
Bottesini, G., 109.
Böttger, Fritz, 307.
Bourdin (Opernsänger, Paris), 306.
Bourskaya, Ina, 301.
Brahms, Johannes, 16. 17. 19. 21. 24. 161. 162. 189. 328. 351. 353.
Brahms, Otto, 262.
Brailowsky, Alexander, 74. 148.
Brandia, Benito, 390.
Brandt, Dore, 55.
Brandt, Fritz, 238.
Brant, Sebastian, 423.
Branzell, Karin, 229.
Braunfels, Walter, 12. 124. 234. 308. 311.
Brecher, Gustav, 304. 310. 382.
Breitkopf & Härtel, Verlag, Leipzig, 326. 336. 337.
Bridge, Frank, 154.
Brinkmann, Rudolf, 318.
British Music Society, 232.
Britton, Thomas, 242.
Brixi, F., 153.
Bröll, Robert, 475.
Brosa-Quartett (London), 468.
Brothier, Yvonne, 377.
Bruch, Wilhelm, 318.
Bruckner, Anton, 23. 99. 161. 328. 395. 422.
Bruckner-Bund, Linz, 472.
Brückner, Oswald, 306.
Brügmann, Walter, 222. 305. 382.
Brun, Alphons, 147.
Brun, Fritz, 147.
Bruneau, Alfred, 465.
Brünner Musikverein, 73.
Bruyn, van der (Bratschist), 469.
Bryan, Gordon, 232.
Brzobohoty, J., 145.
Buchardo, Carlos Lopez, 230.
Buchholz, Gerhard T., 227.
Büchtger, Fritz, 313.
Buck (Komponist), 148.
Bücken, Ernst, 429.
Bückmann, R., 151.
Budapester Gesang- und Orchesterverein, 73.
Budapester Streichquartett, 151.
Budapester Trio, 468. 472.
Bühling, Fritz, 309.
Bull, Ole Bornemann (Ole Bull), 434.
Bullerian, Hans, 309.
Bülow, Dr., 193.
Bülow, Hans von, 105. 186.
Bund für neue Tonkunst, Königsberg, 392.
Bundi, Gian, 226.
Bunk, Gerard, 75. 389.
Burg, Robert, 141.
Burgwinkel, Josef, 219. 461.
Busch, Adolf, 22. 23. 148. 231. 388. 389. 473. 475.
Busch, Alan, 312.
Busch, Fredy, 379.
Busch, Fritz, 377.
Busch, Hermann, 148.
Busch-Quartett, 388.
Buschkötter (Dirigent), 231.
Busoni, Ferruccio, 5. 17. 20. 43. 168. 171. 219. 445.
Butting, Max, 53.
Butz, Robert, 145.
Buxtehude, Dietrich, 17.
Cäcilien-Verein, Hamburg, 151. 470.
Cahills, Th., 446.
Cahuzac (Klarinettist), 387.
Calè, Dr., 194.
Callam, Gertrud, 303.
Calvet-Quartett, 472.
Cameron, Basil, 472.
Capet-Quartett, 309.
Caron (Sängerin, Paris), 233.
Carter, Ernest, 384.
Casadesus, Robert, 76.
Casals, Pablo, 74.
Casanova (Dirigent, Santiago), 154.
Casella, Alfredo, 387.
Casics, Tibor, 147.
Casparini, Eugen, 423.
Cassado, Casparo, 388.
Castelnuovo-Tedesco, Mario, 473.
Catelani, Feruccio, 74.
Celles, Dom. François Bedos de, 421. 426.
Chanteurs de la Renaissance, Paris, 314.
Chennevière, Daniel, 92.
Chicago Symphony-Orchestra, 301.
Chop-Groenevelt, Céleste, 314.
Chopin, Frédéric, 270.
Chorverein, Freiburg i. Br., 76.
Chrismann, Franz Xaver, 422.
Christians, H. F., 193.
Christoff, 273.
Christus-Kirchenchor Bochum, 469.
Chrysander, Friedrich, 245.
Clahes, Gertrud, 222. 381.
Claussen, Julia, 301.
Cocteau, Jean, 384, 462.
Concertgebouw-Orchester, Amsterdam, 75.
Conta, Cläre v., 314.
Coolidge, Elizabeth Sprague, 146. 151. 154.
Coon, Oscar, 282.
Corsi, Emilia, 158.
Cortolezis, Fritz, 221. 378.
Cortot, Alfred, 72.
Courvoisier, Karl, 17.
Cristofori, Bartolomeo, 29.
Croisat (Sängerin), 472.
Cron, Josef, 147.
Crookes, Richard, 143.
Dalmas, Marc, 385.
Dameck, Hjalmar v., 398.
Dammer, Karl, 142. 220. 377. 469.
Danise, Giuseppe, 301.
Dannenberg, Marga, 304. 382.
Darbo (Opernsängerin), 223.
Darré, Jeanne-Marie, 73.
David, Hans, 472.
Debussy, Claude, 90 ff. (Polemische Gefolgschaft). 161. 191. 281. 419.
Decsey, Ernst, 347.
Deliège (Sängerin, Paris), 233.
Delius, Frederick, 146. 386.
Delphin-Verlag, München, 341.
Delsen, Leo, 141.
Demmer-Chor, Nürnberg, 394.
Denzler, Robert, 141. 376. 461.
Deschewoff, W., 471.
Dessau, Paul, 470.
Deutsch, E., 71.
Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 103. 107. 253.
Deutscher Kammermusikverein, Prag, 152.
Deutscher Literarisch-Künstlerischer Verein, Prag, 152.
Deutscher Singverein, Prag, 153.
Djagileff, Serge, 379.
Dobrowen, Issai, 376.
Dohnányi, Ernst v., 73. 349 ff. (Ernst v. D.), 388.
Dohrn, Georg, 470.
Domgraf-Faßbaender, Willi, 145. 226.
Don-Kosaken-Chor, 74.
Donisch, Max, 306.
Dopper, Cornelis, 389.
Doppler, Carl Arpad, 80.
Dorfmüller, Fr., 234.
Dörich, Theodor, 141.
Dovaz, René, 390.
Drach, Erich, 123.
Draeseke, Felix, 18. 21. 432.
Dresdener Streichquartett, 73. 76.
Drost, Ferdinand, 385.
Dülberg, Ewald, 299. 461.
Durand, A. (Verlag, Paris), 92.
Durigo, Ilona K., 147.
Duschek, F., 153.
Dvořák, Anton, 270. 431.
Dworsky, Jaro, 141.
Ebel, Arnold, 193.
Ebert, Hans, 470.
Ebner-Oswald, Berta, 220.
Eccarius, Heinz, 75.
Eggert, Karl, 382.
Ehlers, Alice, 73. 194. 228.

Ehrenberg, Carl, 231. 313.
Eibenschütz, José, 391.
Eickemeyer, Willy, 314.
Eilenberg, Richard, 398.
Eisenberger, Severin, 73. 76.
Eisler, Hanns, 387.
Eitz, Carl, 52.
Elman, Mischa, 74. 233. 389.
Elmendorff, Carl, 144. 465.
Elmenhorst, Heinrich, 275.
Elschner, Walther, 464.
Elwes, Joen, 232.
Enderlein, Erik, 72.
Érard, Sébastian, 30.
Erb, Karl, 76.
Erdmann, Eduard, 307—309. 311. 389. 392.
Erhardt, Otto, 71.
Erkel, Franz, 189. 350.
Erl, Anton, 158.
Erl, Hans, 141.
Ermold, Ludwig, 462.
Ernst, Mary v., 144.
Erpf (Köln), 13.
Esser, Hermann, 148.
Esser, Rudolf, 378.
Ewald, S., 446.
Ewers, Hanns Heinz, 352.
Expert, Henry, 314.
Eyle, Felix, 76.
Fagoaga (Tenor), 466.
Falconi, Giulio, 142.
Falk, Lina, 147.
Falla, Manuel de, 302. 392.
Fauré, Gabriel, 90.
Favre, Walter, 385.
Feinberg, Samuel, 310.
Feller, Sylvia, 221.
Féraldy (Opernsängerin, Paris), 306.
Feuge, Elisabeth, 465.
Fiala, Hans, 300.
Fichtmüller, Hedwig, 226. 465.
Fidesser, Hans, 299. 300.
Fiedler, Max, 309. 327 ff. (Köpfe im Profil XIX).
Finke, Fidelio, 152.
Fischer, Adolf, 142. 220. 462.
Fischer, Edwin, 308. 389. 474.
Fischer, H., 192. 194.
Fischer, T. & Bro., Verlag, Neuyork, 281.
Flade, Ernst, 125. 423.
Flesch, Ella, 465.
Flesch, Karl, 228.
Fontane, Theodor, 199.
Forbach, Moje, 141.
Forest, de, 43.
Förster, Elsa, 75.
Förster-Nietzsche, Elisabeth, 314.
Fourestier (Dirigent, Paris), 306.
Franck, César, 22. 72.
Frank, Maurits, 153.
Frankfurter Chor, 467.
Franz, Robert, 20. 245.
Friant (Opernsänger, Paris), 306.
Fried, Oskar, 307. 312. 473.
Friedberg, Karl, 228.
Friedland, Martin, 231.
Frind, Anna, 144.
Frotscher, Gotthold, 125.
Fuchs-Fayer, Rose, 467.
Funck, Eduard, 158.
Fürstenau, 119.
Furtwängler, Wilhelm, 73. 147. 151. 307. 311. 312. 387. 391. 394. 470.
Futterer, Karl, 318.
Gabler, Joseph, 421. 422. 426—428.
Gall, Yvonne, 301.
Garcia, Manuel, 198.
Gastambide (Textdichter), 384.
Gatti, Guido M., 466.
Gaubert, Philippe, 314.
Geierhaas, Gustav, 23.
Geis, Cäcilia Maria, 54. 55.
Geistfeld, Fritz, 148.
Gelbke, Hans, 151.
Génin (Sänger, Paris), 233.
Gentner-Fischer, Elsa, 71.
Genzel-Quartett, 308. 391. 468.
Gerbert, Karl, 229.
Gerhardt, Paul, 19.
Gerö, Elisabeth, 382.
Gervay, E., 73.
Gerzer, Anna, 226.
Gesellschaft für Kammermusik, Basel, 309.
Gesellschaft für neue Musik, Köln, 224. 231.
Gesterkamp, Jan, 74.
Gewandhausorchester, Leipzig, 391.
Geyer (Budapest), 125.
Geyer, Stefi, 76.
Geyersbach, Gertrude, 72. 142. 220.
Ghione (Komponist), 473.
Ghislanzoni, Antonio, 108. 109. 110. 111. 112.
Giebel, Karl, 381.
Gieseking, Walter, 307. 309. 312. 389. 391. 393.
Gimpel, Bronislaw, 74. 76.
Ginsburg, S., 446.
Girard, Pierre, 154.
Gläser, John, 302.
Glaß, Alfred, 378.
Glasunoff, Alexander, 471.
Gleß, J., 394.
Glimes, Alma de, 475.
Gluck, Christoph Willibald, 51. 183. 219.
Gnjessin, N., 471.
Gödecke, Leberecht, 314.
Goerz, Ludwig, 379.
Goethe, Johann Wolfgang v., 196. 244. 246.
Goldenberg, Franz, 473.
Goldsand, Robert, 234.
Goll, Iwan, 343.
Golther, Wolfgang, 194.
Gooßens, Leon, 146. 313.
Götsch, Georg, 54.
Gounod, Charles, 461.
Graarud, Gunnar, 303.
Grabau, 193.
Grabner, Hermann, 16.
Graef, B. K., 193.
Graener, Paul, 394. 464.
Graeser, Wolfgang, 253. 389. 470. 475.
Graf, Herbert, 142. 220. 378.
Grahl, Hans, 385.
Granados y Campina, Don Enrique, 392.
Grevesmühl-Quartett, 75.
Greville, Ursula, 392.
Grey, Madeleine, 314. 387.
Grieg, Edvard, 438.
Grifft, Emil, 144.
Grignon, Lamote de, 231.
Gronsky, Genia, 462.
Groß, Herbert, 314.
Großmann, Ferdinand, 395.
Groth, Klaus, 199.
Grümmer, Paul, 75. 474.
Gsell, Richard, 379.
Guardia, Ernesto De La, 230.
Guarneri-Quartett, 391.
Gudenberg, v., 193.
Guerra, N., 385.
Gui, V. (Kapellmeister, Turin), 466.
Günther, Albin, 54.
Günther, F., 192. 194.
Günther, Karl, 223.
Günther-Klemann, Lydia, 379.
Günzl (Geiger), 471.
Gürich, Artur, 54.
Gurlitt, Willibald, 55. 124. 125.
Guttmann, Wilhelm, 461.
Györi, P., 73.
Haarmann, H., 148.
Haas, Joseph, 25.
Haaß, Hans, 76.
Hábà, Alois, 43. 176. 445.
Hábà, Karl, 152.
Habel, Ferdinand, 395.
Habeneck, François Antoine, 200.
Hadley, Henry, 75.
Hafgren-Waag, Lily, 72. 466.
Hag, Fred, 147.
Hager, Robert, 144. 306.
Hahlo, Julius, 301.
Halász (Opernsängerin, Budapest), 70.
Halévi, Fromental, 224.
Halm, August, 16. 17. 19. 146.
Halm, Martin, 475.
Hambourg, Mark, 74. 148.
Hamburger Streichquartett, 231.
Hamerik, Ebbe, 70.

Hammerschlag, J., 73.
Hammerschmidt, 21.
Hamson, Nina, 153.
Händel, Georg Friedrich, 17. 19. 23. 92. 117. 183. 198. 276. 329. 381. 391.
Handschin, 125.
Hann, Georg, 144.
Hanslick, Eduard, 115. 245. 349.
Harbich, Adolf, 227.
Hardörfer, Anton, 394.
Harms, Gottlieb, 251.
Härtl, Val., 234.
Hartmann, Georg, 223. 301.
Haskil, Clara, 72.
Hasse, Johann Adolf, 178.
Hasse, Karl, 125.
Haßler, H. L., 20.
Haudebert, Lucien, 473.
Hauer, Josef Matthias, 176. 467.
Hauptmann, Gerhart, 262.
Hauschild, Hans, 305.
Hausegger, Siegmund v., 233. 313. 433. 474. 475.
Hauser, Franz, 20.
Hawran, Otto, 73.
Haydn, Josef, 17. 116. 117. 272. 321 ff. (Zur Beurteilung H.s). 328.
Hecht, Torsten, 144.
Heger, Robert, 73. 153.
Heidersbach, Käthe, 376.
Hegyi, Emanuel v., 73.
Hehemann, Erica, 148.
Heidegger, Josef, 73.
Heiler, Paul, 300.
Heimlich, Ludwig, 74.
Heinitz, W., 193.
Heitmann, Fritz, 124.
Helgers, Otto, 72.
Helmdach, Heinz, 383.
Hempel, Frieda, 228. 231.
Henke, Waldemar, 75.
Henry, Marc, 352.
Herbert, Walter, 147. 150.
Herder, Johann Gottfried, 245. 246.
Hérent (Sänger, Paris), 233.
Herlinger, Ruzena, 154.
Herm Andra, Gerd, 142. 220.
Hermann, Paul, 228.
Herrmanns, Dr. (Bassist), 393.
Herrmanns, Heida, 468. 475.
Hermelin, Arthur, 76.
Hermelin, Nathan, 76.
Herting, Inge, 463.
Hertz, Michael, 197.
Herz, Henri, 30.
Herzogenberg, Heinrich v., 21. 23. 24.
Heß, Alfred, 158.
Heß, Myra, 232.
Hesse, Max (Verlag, Berlin), 94.
Heuer, Gustav, 146.
Heuß, Alfred, 107.
Hewitt-Quartett, 472.
Heyse, P. (dänischer Komponist), 436. 438.
Hillenbrand (Kapellmeister), 148.
Hindemith, Paul, 19. 20. 25. 53. 75. 142. 147. 173. 175. 184. 234. 379. 385. 390. 392.
Hinnenberg-Lefèvre, Margot, 468.
Hir, Sari, 74.
Hirt, Franz Jos., 147.
Hirzel, Max, 301.
Hochschulorchester, Stuttgart, 475.
Hoehn, Alfred, 76. 310.
Hoerth, Franz Ludwig, 141. 219.
Hoeßlin, Franz v., 308. 377.
Hoeterich, Johann Georg, 422.
Höffer, Paul, 228. 468. 475.
Hoffmann, E. T. A., 18. 196.
Hoffmann, Rudolf, 148. 469.
Hoffmann-Behrendt, L., 151.
Hoffmann-Knopf, Hilde, 314.
Hofmann, Alois, 80.
Hofmann, Kurt, 469.
Hofmann, Ludwig, 219. 300.
Hofmüller, Max, 144. 226. 305. 465.
Holde, Artur, 54.
Hollmann, O., 152.
Hölzlin, Heinrich, 227. 386. 467.
Homann, Günther, 475.
Honegger, Artur, 312. 462. 468. 470. 471.
Hoog, Gerhard, 228.
Hooker, Brian, 384.
Horenstein, Jascha, 150. 387. 392. 467.
Hornbostel, E. v., 127. 257.
Horner, Hermann, 71.
Horowitz, Wladimir, 231. 307.
Hoyer, Karl, 22.
Hubay, Jenö v., 73.
Huberdeau, Gustave, 377.
Huberman, Bronislaw, 74. 474.
Hübschmann, Walter, 467.
Hucbald, 179.
Hummel, Johann Nepomuk, 30.
Humperdinck, Wolfram, 377.
Hüni-Mihacsek, Felicie, 144. 226.
Hünten, Franz, 30.
Hüsch, Gerhard, 462.
Husler, Leo, 301.
Hussa-Greve, Maria, 72. 223.
Huth, Arno, 194.
Ibsen, Henrik, 433 ff. (Henrik I. und die Musik).
Iltz, Bruno, 143.
d'Indy, Vincent, 245. 247.
Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Berlin, 387.
Iturbi, José, 74. 232.
Ivogün, Maria, 76. 390. 461.
Jacobi, Frederick, 154.
Jacobi, Wolfgang, 228.
Jacobson, Suzannah, 392.
Jadlowker, Hermann, 76.
Jahnn, Hans Henny, 125.
Jakoby, Heinrich, 442.
James (amerikanischer Philosoph), 263.
Janaček, Leoš, 73. 146. 270.
Janßen, Herbert, 72.
Jaques-Dalcroze, Emile, 55. 357. 358.
Járay, Stef., 73.
Jarnach, Philipp, 53. 392. 474.
Jaworskij, B. L., 36.
Jerger, Alfred, 227. 386.
Jirák, K. B., 152.
Joachim, Josef, 197. 198.
Jochum, Eugen, 223. 392.
Jöde, Fritz, 4. 19. 53. 54.
Johann Ernst von Sachsen, 314.
Johnson, Edward, 301.
Jonsson, Peter, 220.
Joos, Kurt, 302.
Joß, Viktor, 431.
Jüdischer Musikverein, Lemberg, 76.
Juon, Paul, 393.
Kabasta, Oswald, 390.
Kaczmar, Wladimir, 71.
Kainer, Ludwig, 300.
Kaisersberg, Geiler von, 423.
Kalix, Adalbert, 393.
Kalkbrenner, Friedrich, 197.
Kallenberg, Siegfried, 474.
Kallmeyer, Georg (Verlag, Wolfenbüttel), 53.
Kalter, Sabine, 303.
Kaminski, Heinrich, 16. 19. 20. 390. 467.
Kandt, Elisabeth, 464.
Kappel, Gertrud, 226.
Karsawina, 303.
Kasanzewa, J., 471.
Kaßler, Otto, 148.
Kauffmann, Oskar, 381.
Kaufmann, H. (Operndirektor, Bern), 142.
Kaufmann, R., 200.
Keiser, Reinhard, 276. 278.
Keitel, R. (Chordirigent), 151.
Keith, Jens, 302. 463.
Keller, Hermann, 125.
Kemp, Barbara, 385.
Kempen-Quartett, 389.
Kempff, Wilhelm, 71. 474. 475.
Kerbler, Grete, 70.
Kerby, Paul, 395.
Kern, Aurel, 475.
Kern, Frida, 471.
Keßler, Hubert, 393.
Kestenberg, Leo, 53. 54. 194.
Keußler, Gerhard v., 3.
Kever, Henk, 75.
Kever, Marietta, 75.

Kiel, Friedrich, 19. 21.
Kienzl, Adolf, 220.
Kienzl, Alfred, 142.
Kienzl, Hermann, 144.
Kiepura, Jan, 76. 227.
Kindler, Hans, 154. 387. 388.
Kindling, Annie, 147.
Kirchner, R. A., 394.
Kiurina, Bertha, 221.
Kiwa, Teiko, 71.
Kleemann-Quartett, 468.
Kleiber, Erich, 74. 150. 229. 230. 308. 395.
Klemenz, G., 471.
Klemperer, Otto, 145. 299. 308. 312. 376. 461.
Klengel, Alexander, 21.
Kleppe-Schönfeld, Klara, 142.
Kletzki, Paul, 234.
Kley, Annie, 220.
Klimoff (Chordirigent), 471.
Klingler-Quartett, 388. 391.
Klopper, Fritz, 146.
Klose, Friedrich, 431.
Knabenchor der ehemaligen Wiener Hofkapelle, 145.
Knappertsbusch, Hans, 73. 144. 226. 233. 306. 312. 313.
Knote, Heinrich, 146.
Koch, Friedrich E., 25.
Kodály, Zoltán, 73. 190. 352.
Köhler, Heinrich, 383.
Kohlund, Ekkehard, 142.
Kolessa, Lubka, 76.
Kolisch-Quartett, 146. 231. 387.
Koller, Charles, 390.
Kolniak, Angela, 462.
Komor, W., 73.
König, Anni, 377.
König, August, 393.
Koninklyke Maatschappij van Dierkunde, 72.
Korngold, Erich, 74. 222.
Kósa, Georg, 70. 74.
Köther, Carl, 227.
Kottermaier (Geiger), 146.
Krabbat, Max, 148.
Kranzhoff, J. (Chordirigent), 148.
Krasselt, Rudolf, 381. 391.
Krauß, Clemens, 75. 149. 230. 302. 309. 312. 389.
Krauß, Fritz, 144, 306.
Krauß, Otto, 144.
Krausz, Ilonka, 74.
Krehl, Stephan, 334.
Kremer, Martin, 227. 387. 467.
Křenek, Ernst, 173. 175. 182 ff. (Über den Realismus in K.s »Jonny spielt auf«). 219. 221. 225. 227. 228. 303. 310. 311. 313. 343. 378. 381. 392. 475.
Kretzschmar, Hermann, 1. 5. 15. 107.
Kreutzberg-Schwan, Leonie, 76.
Kreuzhage, Eduard, 75.
Krips, Joseph, 144. 311. 389.
Kroll, Erwin, 381.
Kröller, Heinrich, 226.
Kroyer, Theodor, 125.
Kruyswyk, Anny van, 227.
Kuhač, Franz, 272.
Kühne, Emil, 194.
Kulenkampff, Georg, 75. 389. 394. 475.
Kulturverein, Nürnberg, 394.
Kun, Cornelius, 379. 388.
Künnecke, Eduard, 381.
Kunwald, Ernst, 391.
Kunz, Ernst, 309.
Küper, Betty, 306.
Kupinger (Opernsänger), 376.
Kurth, Ernst, 19. 92. 96. 432.
Kuschnarjoff, Ch., 446.
Kusser, Sigmund, 276.
Kutzschbach, Hermann, 331. 470.
Kwarnström, Sara, 475.
Kwast, James, 238.
Kwast-Hodapp, Frieda, 388, 470. 473.
Laber, Heinrich, 314.
Laholm, Eyvind, 386.
Lalewicz, Georg v., 76.
Laloux (Komponist), 472.
Lamberts, A. (Chordirigent), 148. 469.
Land, Emmy, 303.
Landesorchester, Breslau, 469.
Landormy, Paul, 430.
Landowska, Wanda, 470.
Landshoff, Ludwig, 474.
Landwehr, Rose, 379.
Lange, Hans, 462.
Langer, Franz, 153.
Lanner, Joseph, 346. 347.
Larsen-Todsen, Nanny, 303. 377. 464.
Lau, Cida, 147.
Lauckner, Rolf, 381.
Laufer, Berthold, 127.
Laugs, Robert, 304.
Lauweryns (Dirigent, Paris), 384.
Lazer, Rudolf, 220. 378.
Lazzarri, Sylvio, 70. 465.
Lazzari, Virgilio, 301.
Le Borne, Ferdinand, 231.
Legal, Ernst, 304.
Lehmann, Lotte, 227. 303.
Lehr, Lorenz, 147.
Lehrergesangverein, Barmen-Elberfeld, 308.
Lehrergesangverein, Bern, 147.
Lehrergesangverein, Bremen, 148.
Lehrergesangverein, Nürnberg, 394.
Leider, Frieda, 72.
Leisner, Emmi, 72.
Lemheny, Therese v., 304.
Lendvai, Erwin, 25.
Léner-Quartett, 232. 468.
Lenfant (Komponist), 384.
Lenz, Maria, 70.
Lenzberg, Annemarie, 75.
Lenzewski, Gustav, 393.
Leo, Maria, 55.
Leonhard, Jul. Emil, 20.
Leonard, Lotte, 390.
Leonhardt, Carl, 145. 226. 234. 385. 474. 475.
Lert, Richard, 225. 378. 473.
Lessig, Lothar, 301.
Leuckart, F. E. C., Verlag, Leipzig, 46.
Leuer, Hubert, 305.
Leydhecker, Agnes, 394.
Liberato, Alessandro, 318.
Lichtenberg, E. (Dirigent), 73.
Liedertafel, Augsburg, 146.
Lind, Jenny, 197.
Lindberg, Helge, 74. 398.
Linde, Robert von der, 148.
Lindemann, Fritz, 143.
Lindlar, Joseph, 70. 305. 382.
Lineff, 267.
Linnebach, Adolf, 226.
Lipkowskaja, 471.
List, Emanuel, 72.
Liszewsky, Tillmann, 224.
Liszt, Franz, 18. 22. 29. 30. 161. 197. 350. 429. 432.
Litt, Theodor, 123.
Ljungberg, Göta, 141. 219.
Locle, du, 108.
Loewe, Karl, 20. 196.
Löffel (Sänger), 150.
Löffler (Pfarrer, Dobitschen), 125.
London String Quartett, 392.
Lorand, Edith, 310.
Lorenz, Alfred, 19. 94—103.
Lorenz, Max, 462.
Louis, Rudolf, 430. 432. 433.
Luart (Opernsängerin, Paris), 306.
Lübbecke-Job, Emma, 146. 153.
Lubimoff (Moskau), 394.
Lübke, W., 199.
Lucia, Nadir de, 398.
Luschan, Felix v., 127.
Luther, Martin, 51.
Lutnia (Gesangverein, Lemberg), 76.
Luze, K. (Chordirigent), 395.
Macbeth, Florence, 301.
Madl, Franz, 70.
Madrigalchor, München-Gladbach, 151.
Maerker, Edit, 466.
Maerz, Gustav, 55.
Maeterlinck, Maurice, 90. 100.
Mager, Georg Adam (Jörg), 42 ff. 176. 177. 445.
Magnard (Komponist), 472.

Mahler, Gustav, 161. 195.
Mahrenholz, Christhard, 124.
Majer-Leonhard, 123.
Malachowskij, N., 471.
Maler, Wilhelm, 231.
Malko, Nikolaj, 471.
Manén, Joan, 389.
Männergesangverein, Bochum, 148.
Männergesangverein, Mainz, 393.
Männergesangverein, Prag, 153.
Mangeot, André, 232.
Mannstaedt, Karl, 383.
Maragliano-Mori (Sängerin), 312.
Marco, Marie, 76.
Mariette-Bey, 108.
Marinuzzi (Kapellmeister), 466.
Mariotte, Antoine, 233.
Markowitz, Georg, 378.
Márkus (Regisseur, Budapest), 378.
Marschalkó (Opernsängerin, Budapest), 70.
Marshall, Frank, 393.
Marsick, Armand, 72.
Marsop, Paul, 3.
Marteau, Henri, 389.
Martin, Karl Heinz, 219. 300.
Martinelli, Giovanni, 301.
Marvini (Sänger, Paris), 233.
Marx, Karl, 195. 474.
Massenet, Jules, 461.
Mathy, Marianne, 148.
Matthes, Walther, 226.
Mattiesen, E., 394.
Maudrick, Lizzie, 376.
Maurin-Chevillard (Quartett), 430.
Mayer, Robert, 472.
Mayr, Richard, 70.
Mazelier (Komponist), 384.
Mechlenburg, Fritz, 377.
Mehlich, Ernst, 229.
Meili (Sänger, München), 76.
Meißner, Hermann, 463.
Meister, Wilhelm, 55.
Melanchthon-Chor (Bochum), 469.
Melchior, Lauritz, 143.
Melichar, Alois, 192. 193.
Mendelssohn, Arnold, 15. 16. 24. 25. 125.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 1. 17. 20. 161. 197.
Mengelberg, Willem, 75.
Mersmann, Hans, 53. 176. 192. 193.
Merz, Hermann, 72.
Meßner, Joseph, 76. 153.
Metzner, 123.
Meusel, Lotte, 394.
Meyer, C. F., 309.
Meyer-Giesow, 391.
Meyer-Olbersleben, Max, 475.
Meyerbeer, Giacomo, 51. 91.
Michaelis, H., 193.
Mihalovich, Edmund v., 189. 350.
Mihálovits, Zd., 70.
Milhaud, Darius, 384.
Milstein, Nathan, 149.
Mimashi, 181.
Minton, Rainer, 379.
Mojsisovics, Roderich v., 383.
Moldenhauer, Walther, 80.
Möller, Heinrich, 269.
Möller-Gerlach, Ilse, 148.
Molnár, E., 74.
Monteux, Pierre, 377. 387.
Moodie, Alma, 309.
Moos, Hermann, 220.
Morfowa, 273.
Mörike, Eduard, 383.
Morini, Erika, 234. 389.
Morschel, Hans, 311.
Moser, Hans Joachim, 54. 55. 124. 125.
Mosonyi, 350.
Mossi, Victor, 304.
Moyse, M., 387.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 17. 19. 23. 51. 85. 87—89. 117. 121. 162. 183. 198. 265. 329. 344. 402.
Mozart-Gemeinde, Prag, 153.
Muchitsch, Vinzenz, 380.
Muck, Karl, 150. 231. 310. 377. 391. 470.
Müller, Hans, 227.
Müller, Hermann, 54.
Müller, J. E., 54. 311.
Müller, Maria, 220. 473.
Müller-Blattau, Jos., 54.
Müller-Crailsheim, Willy, 314.
Müller-Reichel, Therese, 387.
Münch, Hans, 147.
Münchner Rundfunkorchester, 146.
Münchner Vokalterzett, 146.
Münchow, Anny, 144.
Mund (Regierungsrat, Magdeburg), 125.
Mund, Hermann, 422.
Munter, Franz, 474.
Münzer, Leopold, 76.
Musikpädagogischer Verband, Linz, 472.
Musseli, Else, 379.
Mussorgskij, Modest, 269. 271.
Mutzenbecher, Hans Esdras, 379.
Mysz-Gmeiner, Lula, 228.
Nef, Albert, 142. 147.
Neher, Caspar, 302, 463.
Neiendorff, Emmy, 75.
Németh, Maria, 74.
Neisser, Ferdinand, 475.
Nessy-Bächer, J., 153.
Nette (Pianistin), 314.
Nettstraeter, Klaus, 222. 463.
Neubert, Ernst, 305. 382.
Neumann, Karl August, 221. 378.
Neumann, Mathieu, 475.
Neupert, J. C. (Klavierfabrik, Bamberg), 359. 360.
Ney, Elly, 308. 309.
Nezzadal, Maria, 142.
Niedecken-Gebhardt, Hanns, 461.
Nielsen, Carl, 308. 309.
Nielsen, Ludolf, 392.
Niemeyer, Verlag, Halle, 253.
Niessen, Karlheinz, 148.
Nietzsche, Friedrich, 20.
Niggemeier, Heinrich, 381.
Nilius, Rudolf, 395.
Nissen, Hans Hermann, 226.
Noack, Elisabeth, 55.
Noack, Friedrich, 54.
Noe, Oskar, 200.
Noeßler, Eduard, 148. 388.
Nothoft, Franz, 461.
Novák-Frank-Quartett, 152.
Nürnberger Streichquartett, 394.
Ochs, Siegfried, 193.
Ockel, Reinhold, 220. 377.
Oehmann, Carl Martin, 461.
Oertelt, Heinz, 463.
Oetiker (Chordirigent, Bern), 147.
Ohms, Elisabeth, 306.
Olszewska, Maria, 143. 385.
Onegin, Sigrid, 141. 220. 308. 389.
Ontrop, Lodewijk, 72.
Orchester d. Westdeutschen Funks, Köln, 231.
Orchestre romand, Genf, 390.
Orlow, Michael, 76.
Ornelli, Otto, 226.
Orqueste Filharmonica de Valparaiso, 154.
Orthmann, Erich, 473.
Osborn, Franz, 467. 468.
Osterkamp, Ernst, 382.
Ostrčil, Otokar, 145.
Overgaard, 314.
Paepke-Quartett, 146.
Palacios, Armando, 74.
Palestrina, Giovanni Pierluigi, 18. 25.
Palló (Opernsänger, Budapest), 70.
Palumbo, Costatino, 475.
Panizza, Ettore, 143. 464.
Panzéra, Charles, 377.
Papp, Viktor, 352.
Papst, Eugen, 147. 150. 231. 310. 391. 470.
Pasetti, Leo, 144. 305. 465.
Pauer, Max, 193.
Paul, Cedar, 392.
Paulig, Hans, 309.
Paulus-Kirchenchor, Bochum, 148.
Pauly, Rose, 299.
Paumgartner, Bernhard, 153.
Pečirka, A. (Sängerin, Prag), 153.
Pekelsky, J., 152.
Pella, Paul, 220.
Peltenberg, Maria, 75.
Pembaur, Josef, 314.
Perl, Karl, 72.

Perotinus (Magnus), 185.
Pertile, Aureliano, 464.
Peters, Guido, 391.
Peters, Illo, 123.
Petit (Sänger, Paris), 233.
Petri, Egon, 76. 471.
Petrich, H., 19.
Petyrek, Felix, 70.
Pfahl-Wallerstein, Margret, 219.
Pfeffer, Charlotte, 123.
Pfitzner, Hans, 5. 21. 116. 141. 143. 161. 195. 313. 430. 437.
Philharmonic-Orchestra, London, 312.
Philharmonie, Leningrad, 312.
Philharmonischer Chor, Bremen, 148. 469.
Philharmonischer Verein, Nürnberg, 393.
Philharmonisches Orchester, Berlin, 73. 147. 312.
Philharmonisches Orchester, Paris, 314.
Philharmonisches Orchester, Stuttgart, 234. 475.
Philharmonisches Orchester, Wien, 234.
Piatigorsky, Gregor, 473.
Picasso, 380.
Piccaver, Alfred, 76.
Pierné, Gabriel, 233. 387.
Pinder, Wilhelm, 474.
Pirro, André, 19.
Pisker, Margarete, 221.
Pistor, C. F., 394.
Pohl, Karl Ferdinand, 326.
Pohl, Max, 123.
Pollak, Egon, 223.
Polnischer Musikverein, Lemberg, 76.
Poltronieri-Streichquartett, 312.
Popoff, G., 471.
Poppen, Hermann, 125.
Pos-Carloforti, Maria, 461.
Posniak-Trio, 388.
Pougin, Arthur.
Pozzolo, Bartolomeo, 238.
Praetorius, Ernst, 314. 385. 466.
Prager Trio, 153.
Preuß, Oscar, 142. 220.
Preußner, Eberhard, 192.
Přihoda, Vasa, 76.
Prins, Henry, 388.
Prix-Quartett, 472.
Pro Arte-Streichquartett, 313. 387.
Prokofieff, Serge, 390.
Puccini, Giacomo, 223.
Pückler, Carl, 470.
Pujman, Ferdinand, 145.
Purcell, Henry, 71.
Puschkoff, W., 471.
Pütz, Berthold, 379.
Queling, Riele, 231. 388.
Quelle & Meyer (Verlag, Leipzig), 3. 6. 9. 53.
Quoika, Rudolf, 125.
Raabe, Peter, 308. 468.
Raatz-Brockmann, Julius v., 469.
Raba (Pianist), 146.
Rabenalt, Arthur Maria, 379.
Rachmaninoff, Sergei, 269.
Rácz, Aladar, 390.
Ramin, Günther, 22. 124. 251. 333 ff. (Köpfe im Profil XIX). 394.
Ramms, H., 394.
Ranse, Marc de, 233.
Raphael, Günther, 22. 309. 474.
Raster, Irma, 475.
Rasumowskij, Andreas, 272.
Rathaus, Karol, 307. 467.
Raugel (Dirigent), 314.
Ravel, Maurice, 70. 387. 388.
Reger, Max, 16. 17. 19. 21—23. 170. 189. 195. 314. 336. 430.
Rehberg, Walter, 475.
Rehkemper, Heinrich, 233.
Rehmann, Th., 308.
Reichardt, Gustav, 270.
Reichwein, Ellen, 147.
Reichwein, Leopold, 147. 468.
Reinecke, Paul, 221. 378.
Reiner, Fritz, 330.
Reinhard, Grete, 227. 467.
Reinhardt, Delia, 141.
Reise, Karl, 394.
Reitz, Robert, 314.
Rékai, N. (Dirigent, Budapest), 73. 378.
Remond, Fritz, 224.
Respighi, Ottorino, 146. 150. 154. 303. 310. 380. 388.
Rethberg, Elisabeth, 228. 230. 301. 329 ff. (Köpfe im Profil XIX).
Reusch, Fritz, 54.
Reuß, Franz, 304.
Reutter, Hermann, 234.
Reznicek, Emil Nikolaus v., 381. 389. 463.
Rheinischer Madrigalchor, 76.
Rhené-Baton, 314.
Rhyn-Stellwagen, Dodie van, 302. 463.
Richter, 144.
Richter, Christa, 391.
Richtsfeld, Caroline, 474.
Ricordi, G. & Co. (Verlag, Mailand), 110.
Riedinger, Lothar, 395.
Riemann, Hugo, 179.
Rieti, Vittorio, 390.
Rietsch, Heinrich, 398.
Rilke, Rainer Maria, 194.
Rimskij-Korssakoff, Nikolai, 269. 377. 471.
Ritscher, 194.
Ritter, Alexander, 432.
Ritter, Rudolf, 72. 145.
Roesler, August, 222.
Rohrbach, P., 193.
Rolland, Romain, 19.
Roller, Alfred, 227.
Rono (Tenorist), 393.
Ropartz, Gui, 472.
Rosé, Alfred, 234.
Rosé-Quartett, 76. 234.
Rosenstock, Joseph, 227. 234. 386. 393. 466.
Rosenstock, Paul, 475.
Rosenthal, Moriz, 232.
Rösler-Keuschnig, Maria, 304.
Rossi, Nino, 473.
Rossini, Gioacchino Antonio, 402.
Roth, Hermann, 381.
Roth, Max, 72.
Rother, Arthur, 301.
Rothstein, Desider, 306.
Röttgen, Erwin, 463.
Roy, A. van, 200.
Rubinstein, Artur, 74. 76.
Ruckers, Hans, 28.
Rüdinger, Gottfried, 474.
Rudnick, Wilhelm, 80.
Rudow, Karl, 221.
Rühr, Josef, 144.
Rundfunk-Gesellschaft, London, 472.
Ruoff, Hermann, 313.
Rupp, E., 428.
Rupp, Hans, 124.
Russischer Staatschor, 471.
Sachs, Curt, 194.
Sachs, Melchior Ernst, 431.
Sachse, Leopold, 143. 223. 303. 381. 464.
Sack, Emmy, 381.
Sakona, Jakob, 310.
Salno, Bernhard, 307.
Samterlin (Pianist), 232.
Samuel-Rousseau, Marcel, 306.
Sandberger, Adolf, 430. 431.
Sanden, Aline, 226.
Sandór, Renée, 74.
Sängervereinigung, Bochum, 148. 469.
Sanine, Alexander, 143.
Sansoni, Clara, 473.
Santini (Kapellmeister, Mailand), 464.
Sardinischer Chor, 475.
Sari, Ada, 76.
Sarrazin, K., 148.
Sauguet, Henri, 380.
Sauter, Max, 142.
Schaerer, Otto, 147.
Schäfer, W., 194.
Schaljapin, Feodor, 388.
Schalk, Franz, 153. 227. 234. 473. 474.

Scharf, Ph., 72.
Schattschneider, Arnold, 473.
Scheidt, Samuel, 17.
Scheinpflug, Paul, 75.
Schellenberg, Margarete, 144.
Schellenberg, Martha, 306.
Schellendorf, Bronsart v., 433.
Schelling, Ernest, 388.
Scherchen, Hermann, 467. 475.
Scherer, Hans, 249.
Schering, Arnold, 124.
Schey, Hermann, 75. 231.
Schick, Philippine, 474.
Schiedmayer (Pianoforte-Fabrik), 445.
Schiller, Friedrich v., 244.
Schillings, Max v., 3. 72.
»Schlägel und Eisen«, Männergesangverein, Bochum, 469.
Schlegel, A. W., 84.
Schlensog, Martin, 17.
Schlusnus, Heinrich, 74.
Schmeidel, Hermann v., 153.
Schmid, H. K., 146.
Schmidt, Felix, 80.
Schmidt, Karl, 384.
Schmidt-Belden, Karl, 307. 394.
Schmiedeknecht, B., 148.
Schmitt, Saladin, 75.
Schmitt Walter, Karl, 379.
Schmitt, Wilhelm, 389.
Schmitz, Paul, 226.
Schmücker, Maria-Therese, 55.
Schnabel, Artur, 146. 312. 471. 472.
Schnauder, Johanna, 149.
Schneider, Friedrich, 20.
Schneider, Max, 124.
Schnitger, Arp., 336.
Schnitzler, Arthur, 351.
Schnorr von Carolsfeld, 125.
Schokin, W., 471.
Scholpo, E., 446.
Scholz, W. v., 428.
Schönberg, Arnold, 146. 154. 168 bis 170. 173. 176. 183. 195. 234. 344. 387. 419. 466. 475.
Schöne, Lotte, 221. 300.
Schopenhauer, Arthur, 254.
Schorr, Friedrich, 219.
Schostokowitsch, D., 471.
Schott, Gerhard, 275. 278.
Schotts, B., Söhne (Verlag, Mainz), 53.
Schramm, Friedrich, 143. 221. 379.
Schreker, Franz, 5. 185.
Schrenk, Walter, 193.
Schubert, Franz, 21. 196—198, 328. 346. 355. 384. 395.
Schubert, Kurt, 193.
Schuch, Liesel v., 462.
Schultheiß, Alois, 224.
Schultheß, Walter, 76.
Schultz, J. A. P., 270.
Schulz (Geiger), 469.
Schulz, Heinrich, 53.
Schulz, Walter, 314.
Schulz-Dornburg, Hanns, 376.
Schulz-Dornburg, Rudolf, 13. 302.
Schum-Bieler, Erda, 302.
Schumann, Clara, 197. 198.
Schumann, Georg, 16. 25. 73.
Schumann, Robert, 16. 20. 21. 161. 162. 196. 328. 351. 355.
Schünemann, Georg, 5. 124. 127. 192.
Schuppanzigh-Quartett, 403.
Schuricht, Carl, 146. 234. 386. 475.
Schuster, Bernhard, 188.
Schuster, Franz, 144.
Schütz, Franz, 124.
Schütz, Heinrich, 17.
Schütze, Arno, 148. 469.
Schwake (Pater), 54.
Schwarz, Friederike, 153.
Schweitzer, Anton, 19.
Scott, Kennedy, 392.
Sebastian, Georg, 141. 219. 461.
Sedlak-Winkler-Quartett, 234.
Segovia, Andrès, 390.
Seidelmann, Helmut, 142. 378.
Sendler, Elli, 391.
Serkin, Rudolf, 147. 387. 473. 475.
Sevcik-Quartett, 76.
Seydel, Carl, 141. 226. 306.
Sibelius, Jean, 308. 392.
Sieben, Wilhelm, 379. 389.
Sievert, Ludwig, 141.
Siewert, Adolf, 308.
Sigmund, Otto, 221.
Silbermann, Andreas, 421.
Silbermann, Gottfried, 124. 421. 423.
Silcher, Friedrich, 270.
Simon, James, 192. 193.
Simphonie Orchester, Santiago, 154.
Singakademie, Berlin, 73.
Širola, Božidar, 272.
Sistermans, Anton, 200.
Sittard, Paul, 231.
Sliwinski, Josef, 76.
Smend, Julius, 54. 124.
Smetana, Friedrich, 270. 376.
»Smetana«-Sängerverein, Prag, 153.
»Sociedad Bach«, Santiago, 154.
Sociedad Cultural de Conciertos, Buenos Aires, 75. 149.
Societa polyfonica romana, 74.
Sofronizky (Pianist), 471.
Solc, K., 152.
Solty, M., 76.
Soltys, Adam, 71.
Somma, A., 108.
Soot, Fritz, 219.
Spanjaard, Martin, 73.
Spengel, Julius, 151. 470.
Spiegel, Magda, 71.
Spieß, Hermine, 200.
Spilcker, Max, 382.
Spilka, F. (Chordirigent), 153.
Spiro, Walter, 142.
Spitta, Philipp, 19. 194.
Spiwakowsky, Jascha, 473.
Spohr, Ludwig, 161.
Springer, Julius (Verlag, Berlin), 255.
St. Vincent Millay, Edna, 281.
Staatliche Akademische Kapelle, Leningrad, 471.
Staatsphilharmonie, Leningrad, 471.
Städtische Opernhauskapelle, Hannover, 391.
Städtische Singschule, Bochum, 148.
Städtischer Gesangverein, Aachen, 308.
Städtisches Orchester, Bochum, 469.
Städtisches Orchester, Graz, 390.
Staegemann, Waldemar, 301. 462.
Stammer, Werner, 302. 463.
Stangenberg, Harry, 145. 226. 385.
Stefaniai, J., 388.
Steffan, Albert, 193.
Steglich, Rudolf, 19.
Stein, Erwin, 310.
Stein, Fritz, 310.
Stein, Johann Andreas, 30.
Steinberg, H. W., 144.
Steinberg, Maximilian, 471.
Steiner, Bernhard, 377.
Stemann, Gertrud, 147.
Stenhammar, Wilhelm, 318.
Stern, Jean, 463.
Stieber, Hans, 388.
Stieber-Walter, Paul, 381.
Stiedry, Fritz, 312. 471.
Stockhausen, Franz, 200.
Stockhausen, Julius, 197 ff. (Julius St., der Sänger des deutschen Liedes).
Stockhausen, Margarete, 200.
Stojan, Michailoff, 273.
Stölzel, 28.
Storck, Karl, 3.
Strack, Theo, 144.
Stran, Kurt, 234.
Straub, Theodor, 306.
Straube, Karl, 19. 22. 25. 125. 251. 333. 334.
Strauß, Johann (der Ältere), 346. 347.
Strauß, Johann, 328. 346. 347.
Strauß, Richard, 70. 161. 184. 195. 233. 328. 340. 344. 433. 462. 464. 470.
Strawinskij, Igor, 53. 168. 172. 309. 341. 376.
Streicher, L., 446.

Streicher, Nannette, 30.
Striegler, Kurt, 462.
Strohbach, Hans, 224.
Strohm, Heinrich K., 220.
Strub, Max, 314.
Stscherbatschoff, W., 471.
Stückgold, Grete, 141.
Studeny-Quartett, 146.
Stumpf, Carl, 126. 255. 256. 257.
Stünzner, Elisa, 301.
Suchy, Margarete, 221.
Sunterlin (Pianist), 392.
Swarowsky, Hans, 145.
Szell, Georg, 141.
Szenkar, Eugen, 224. 231. 311.
Szostakowicz, D., 468.
Talich, Wenzel, 152.
Talley, Marion, 301.
Tansman, Alexandre, 228.
Taube, Michael, 228.
Taubmann, Otto, 21.
Taylor, Deems, 279 ff. (Deems T.).
Teichmüller, Robert, 334.
Telemann, Georg Philipp, 276.
Telmányi, Emil, 73. 309. 391.
Terpis, Max, 307.
Tertis, Lionel, 146.
Terziani, Raffaele, 475.
Teschemacher, Margarete, 379.
Tessmer, Hans, 193.
Thalberg, Siegmund, 29. 197.
Thement, Theo, 220. 462.
Theremin, Leo, 42 ff. 145. 176. 309. 392. 470.
Thibaud, Jacques, 388.
Thiel, Carl, 5. 6. 17. 52.
Thillot, Jenny v., 379.
Thomas, Kurt, 25. 309. 310.
Thormann-Osten (Sängerin), 394.
Thuille, Ludwig, 432.
Tiessen, Heinz, 475.
Toch, Ernst, 19. 53. 234. 307. 311. 395. 470. 474.
Tödte, Gerhardt, 75.
Tödten, Paul, 75.
Tokayer, Alfred, 220.
Topitz, A. M., 76.
Toscanini, Arturo, 464. 473.
Tove, 472.
Trapp, Max, 75.
Trautwein, Susanne, 55.
Treichler (Geiger), 469.
Treichler-Quartett, 148. 469.
Trenkner, Werner, 308. 468.
Triester-Quartett, 76.
Tritschkoff, 273.
Trummer, Mali, 304.
Trunk, Richard, 311.
Trzcinski, Teofil, 71.
Tschaikowskij, Peter Iljitsch, 269.
Tscherepnin, Alexander, 53. 466. 474.
Tscheschmedjieff, 273.
Tschitscherina, S., 471.
Tulach, Josef, 226.
Turnau, Josef, 221.
Tutein, Karl, 72. 141.
Udbye, Martin Andreas, 437.
Ueter, K., 76.
Ueter, Nell, 76.
Ujaskowskij, N. J., 474.
Ulbrich, Franz, 385.
Ullmann, Victor, 152.
Unger, E., 74.
Universal-Edition, Wien, 269.
Urbach, Otto, 398.
Urbano, Umberto, 76.
Urlus, Jacques, 70.
Ursuleac, Viorica, 464.
Vasall, Ernst, 226. 306.
Verdi, Giuseppe, 107 ff. (V. als Librettist), 376. 386. 402.
Verein für klassischen Chorgesang, 394.
Verein für moderne Musik, Prag, 152.
Verein für neue Musik, Bern, 147.
Verein zur Pflege alter Musik, 394.
Vereinigung für zeitgenössische Musik, München, 313. 474.
Veretti (Komponist), 473.
Vilaclara, Ramon, 150.
Vocht, Lode De, 72.
Vogel, Adolf, 144.
Vogel, Wladimir, 467.
Volbach, Walther, 379.
Volkmann, Otto, 394.
Volkner (Theaterdirektor, Prag), 145.
Vollerthun, Georg, 391. 475.
Volz, R., 194.
Vondenhoff, Bruno, 379.
Vries, Sydney de, 225.
Wagener, Margarete, 142.
Wagner, E. (Pianist), 387.
Wagner, Richard, 19. 22. 23. 83. 85—92. 93 ff. (Der musikalische Aufbau von W.s Tristan und Isolde nach Alfred Lorenz). 103. 116. 121. 161. 162. 165. 167. 183. 198. 199. 265. 266. 274. 281. 339. 344. 429—431. 435.
Wagner, Siegfried, 310.
Wagner, Thea, 385.
Wagner-Vereinigung, Amsterdam, 377.
Wagneriana-Quartett, Buenos Aires 74.
Waldbauer-Kerpely-Quartett, 73. 388.
Waldmann, Ludwig, 379.
Walleck, Oskar, 379.
Wallerstein, Lothar, 153. 227. 302. 386.
Walter, Bruno, 141. 219. 300. 307. 312. 468. 471.
Waltershausen, Hermann Wolfgang v., 17. 55. 124. 231.
Walzel, 84. 85.
Wandelt, Amadeus, 398.
Warnery (Sänger, Paris), 233.
Warth, Walther, 220. 221.
Watrin, Otto, 330.
Wawrowsky (Chordirigent), 469.
Weber, Carl Maria v., 161. 274. 344.
Weber, Ludwig, 143. 309. 474.
Weber, Paula, 229.
Weber, Wilhelm, 392.
Webern, Anton v., 467.
Wedig, Hans, 468.
Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 7.
Weigl, Karl, 234.
Weigle, Karl Gottlieb, 426.
Weil, Hermann, 145.
Weill, Kurt, 343. 391.
Weinberg, Willy, 468.
Weingartner, Felix, 74. 147. 232. 234. 308. 420.
Weisbach, Hans, 309.
Weismann, Julius, 76.
Weiß, Edward, 393.
Weiß-Mann, Edyth, 55.
Weißgärber-Quartett, 471.
Weißhaus, J., 74.
Weißmann, Adolf, 107. 429.
Weith, Leo, 70.
Wendel, Ernst, 229. 388. 393. 469.
Wendling-Quartett, 146. 234. 469. 475.
Weprik, Alexander, 202.
Werfel, Franz, 108. 225.
Werminska (Opernsängerin, Warschau), 71.
Wetz, Richard, 391. 468.
Wetzelsberger, Paul, 383.
Wetzler, Hermann Hans, 233. 468.
Wicke, Richard, 55. 123.
Wiener Männergesangverein, 395.
Wiener Philharmoniker, 74. 394.
Wiener Sängerknaben, 221.
Wiener Streichquartett, 154. 234. 308. 468.
Wieth, Dora, 220.
Wildbrunn, Helene, 223.
Wilden, Egon, 377.
Wildermann, Hans, 142.
Willer, Luise, 226. 465.
Willner, Arthur, 17.
Wilson, Marie, 232.
Wilson, Stewart, 392.
Wilss, Ludwig, 425.
Winckelmann, Hans, 381.
Windgassen, Fritz, 226.
Windsperger, Lothar, 309.
Winter, A., 146.
Wirth, Julia, 197 ff.
With, Dora, 462.

Witt, Grete, 472.
Witt, Josef, 144.
Wittels, Mihail, 193.
Wittenberg, Alfred, 72.
Wittgenstein, Paul, 470.
Wolf, Hugo, 196. 432. 436.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 379, 464.
Wolfes, Felix, 301.
Wolff, Albert, 233.
Wolff, Henny, 311.
Wolff, Reinhold, 467.
Wolff, Werner, 228. 303. 381.
Wölfflin, 83. 84. 85. 89.
Wolfrum, Philipp, 19. 22.
Wood, Henry, 231. 392.
Wörle, Willi, 142. 220. 221.
Wörsching, Joseph, 124.
Woyrsch, Felix, 25. 394.
Wucherpfennig, Hermann, 144.
Wührer, Friedrich, 148.
Wüllner, Ludwig, 468.
Wundt, Wilhelm, 263.
Wunsch, Hermann, 466.
Zador, Desider, 72.
Zaleski, Siegmund, 71.
Zaremek, S., 471.
Zeithammer, Gottlieb, 221.
Zemlinsky, Alexander v., 144. 376.
Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, 6.
Zickler, Alice, 224.
Ziegler, Benno, 222.
Ziegler, Irene, 379.
Zighera (Geiger), 472.
Zika-Quartett, 75.
Zilcher, Hermann, 16. 21.
Zillinger, Erwin, 125. 251.
Zilzer, Bruno, 379.
Zimmermann, C., 194.
Zohsel, Fritz, 305.
Zöllner (Komponist), 148.
Zucca, Irma, 76.
Zulauf, Ernst, 386.
Zweig, Fritz, 376.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Beethoven-Buch, Das russische. Hrsg. von der Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften, Moskau, 214.
— Musik zu Goethes Trauerspiel »Egmont«. Verbindende Worte. Grillparzers unvollendete Dichtung, ergänzt von M. Mayer, 458.
— Notierungsbuch. Aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, hrsg. von Karl Lothar Mikulicz, 454.
— Zentenarfeier: 1. Festbericht; 2. Internationaler Musikhistorischer Kongreß, 455.
— s. a. Hahn.
— s. a. Lux.
— s. a. Nelson.
— s. a. Prod'homme.
— s. a. Schindler.
— s. a. Schmitz.
Benz, Richard: Die Stunde der deutschen Musik. II. Band. 292.
Bernhard, Paul: Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. 136.
Brahms, Johannes: s. Schumann, Clara.
Bruckner, Anton: s. Klose.
Bülow, Hans v.: Neue Briefe. Hrsg. und eingel. von Richard Graf du Moulin Eckart. 133.
Chevalley, Heinrich: Hundert Jahre Hamburger Stadttheater. 370.
Decsey, Ernst: Das Theater unserer lieben Frau. 135.
Engel, Hans: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. 63.
Goguel, Oskar: Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst. 212.
Hábà, Alois: Neue Harmonielehre des diatonischen chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems. 293.
Hahn, August: Beethoven. 456.
Kapp, Julius: Paganini. Eine Biographie. 13. und 14., neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. 368.
Keller, Otto: Wolfgang Amadeus Mozart. 65.
Kestenberg, Leo: s. Schulmusik in Preußen.
Keussler, Gerhard v.: Die Berufsehre des Musikers. 211.
Klose, Friedrich: Meine Lehrjahre bei Bruckner. 371.
Körner, Theo A. und Otto Rathke-Bernburger: Instrumentationstabelle. 65.
Kötzschke, Richard: Geschichte des deutschen Männergesanges. 65.
Kroh, Oswald: s. Walker.
Leichtentritt, Hugo: Musikalische Formenlehre. 63.
Lippert, Woldemar: Richard Wagners Verbannung 1849—1862. 368.
Litzmann, Berthold: s. Schumann, Clara.
Ludwig, Emil: Kunst und Schicksal. Vier Bildnisse. 457.
Lux, Joseph Aug.: Ludwig van Beethoven. Sein Leben und Schaffen. 457.
Matzke, Hermann: Musikökonomik und Musikpolitik. 213.
Mayer, M.: s. Beethoven.
Mikulicz, Karl Lothar: s. Beethoven.
Moser, Hans Joachim: Sinfonische Suite in fünf Novellen. 214.
Moulin Eckart, Graf Richard du: s. Bülow, Hans v.
Mozart, Wolfg. Amad.: s. Keller.
Musik in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der V. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt (11. bis 16. Oktober 1926). Hrsg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. 53 und 369.
Nelson, Heinrich: Beethoven, der Mensch. Rede, gehalten auf dem siebenten Bundestage des Internationalen Jugendbundes 1925. 458.
Oper. Jahrbuch 1927 der Universal-Edition, Wien. 214.
Paganini: s. Kapp.
Pfitzner, Hans: Gesammelte Schriften. 2 Bde. 134.
Prod'homme, J. G.: Beethoven. Raconté par ceux qui l'ont vu. 457.
Rathke-Bernburger, Otto: s. Körner.
Schauss, Ernst: Musiktheoretische Grundlagen. 371.
Schindler, Anton: Ludwig van Beethoven. 5. Auflage, neu hrsg. von Fritz Volbach. 454.
Schmitz, Arnold: Das romantische Beethoven-Bild. 213.
Schulmusik in Preußen, hrsg. von Leo Kestenberg. 53.
Schumann, Clara — Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853—1896 im Auftrag von Marie Schumann hrsg. von Berthold Litzmann. 2 Bde. 294.
Staatl. Akadem. Hochschule für Musik in Berlin. Jahresbericht für die Zeit vom 1. Oktober 1925 bis 30. September 1927. 294.

Tetzel, Eugen: Rhythmus und Vortrag. 64.
Ursprung, Otto: Münchens musikalische Vergangenheit. 136.
Volbach, Fritz: s. Schindler.
Wagner, Richard: s. Lippert.
Walker, Erwin: Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. Hrsg. von Oswald Kroh. 371.
Weißmann, Adolf: Die Entgötterung der Musik. 211.
Wiehmayer, Theodor: Musikalische Formenlehre in Analysen. Bd. I: Grundformen. 458.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Bach, Johann Christian: Quartette für Flöte (oder Oboe, Klarinette, Geige), Geige, Bratsche und Violoncello op. 8. Neuausgabe von A. Küster und M. Glöder. 295.
— Sonate C-dur für Klavier zu vier Händen. 460.
— Zwei Sonaten für Klavier und Flöte (oder Violine). 216.
Bach, Johann Ernst: Sonate Nr. 1 D-dur für Klavier und Geige. 216.
Bach, Joh. Sebastian: Chaconne d-moll für Orgel bearbeitet von Arno Landmann. 297.
— Kompositionen für die Laute übertragen und herausgegeben von Hans Dagobert Bruger. 68.
Barblan, Otto: Variationen für Orgel über Bach, op. 24. 298.
Berg, Alban: Lyrische Suite für Streichquartett. 373.
Bielefeld, L.: Burlesken für Klavier. 140.
Blume, Friedrich: s. Schütz, Heinrich.
Böhm, Georg: Sämtliche Werke; Bd. I: Klavier- und Orgelwerke, hrsg. von Johannes Wolgast. 459.
Brahms, Johannes: Klavierquartette Nr. 1 und 3, op. 25 und 60. Revisionsausgabe von Ossip Schnirlin. 215.
— Sonate für Violine und Klavier, op. 78; Klaviertrios, op. 8 und 101. Revisionsausgabe Ossip Schnirlin. 215.
Braunfels, Walter: Geistliche Gesänge für Männerchor. 69.
— s. a. Handl, Jacob.
Bruger, Hans Dagobert: s. Bach, Joh. Seb.
— s. a. Haydn, Joseph.
Busch, Adolf: Divertimento für 13 Soloinstrumente, op. 30. 295.
— Streichquartett in einem Satze für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 29. 295.
Butting, Max: Viertes Streichquartett (cis-moll), op. 20. 218.
Buxtehude, Dietrich: Sonate in D-dur für Violine, Viola da Gamba und Basso continuo. Bearbeitung von Christian Döbereiner. 68.
Buxtehude, Dietrich: Zwei Solokantaten, hrsg. von Karl Matthaei. 140.
Coppola, Piero: Symphonie en La mineur. 137.
»Das neue Klavier-Buch«. 53.
Debussy, Claude: »Lindaraja« und »Musique pour le Roi Lear«. Bearb. von Roger Ducasse. 218.
Döbereiner, Christian: s. Buxtehude.
Dohnányi, Ernst v.: Ruralia Hungarica, op. 32 C. Drei Stücke für Violine und Klavier. 373.
— Streichquartett Nr. 3, op. 33. 373.
Ducasse, Roger: s. Debussy, Claude.
Fitz, Oskar: s. Haydn, Joseph.
Gál, Hans: Herbstlieder. Fünf Gesänge für vierstimmigen Frauenchor a cappella, op. 25. 297.
— Suite für Klavier, op. 24. 67.
Geierhaas, Gustav: Drei Sätze für Streichtrio. 138.
Glöder, M.: s. Bach, Joh. Christ.
Graener, Paul: Gotische Suite, op. 74 für Klavier und Orchester. 296.
Gronau, Daniel Magnus: Vier Choralvariationen für Orgel. 375.
Haas, Joseph: Stücke für die Jugend, op. 69, Bd. II. 375.
Halm, August: Bühnenmusik, II. Heft: Musik zu Shakespeares »Viel Lärm um Nichts«. Partitur. 296.
Handl, Jacob: Geistliche Gesänge für Männerchor, hrsg. von Walter Braunfels. 216.
— Drei leichte Streichtrios für Violine, konzertierende Viola und Cello. Hrsg. von Oskar Fitz. 69.
Haydn, Joseph: Quartett in D-dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell. Hrsg. von Hans Dagobert Bruger. 217.
Hindemith, Paul: Kammermusik Nr. 5, Bratschenkonzert op. 36 Nr. 4. 372.
— s. a. »Neues Werk«.
Hirschberg, Leopold: s. Weber, Carl Maria v.
Hoyer, Karl: Toccata und Fuge für Orgel, op. 36. 140.
Iglisch, Rudolf: Trio in As-dur für Klavier, Violine und Violoncell, op. 13. 139.
Jarnach, Philipp: Zehn kleine Kinderstücke. 375.
Jemnitz, Alexander: Duosonate. Viola und Cello. 374.
Jöde, Fritz: s. »Neues Werk«.
Kahn, Robert: 25 zweistimmige Kanons, op. 78. 297.
Kauder, Hugo: Fünfzehn Lieder für Gesang und Klavier. 375.
Klengel, Paul: s. Reichardt, Joh. Fr.
Knab, Armin: Mombert-Lieder für Gesang und Klavier. — George-Lieder für Gesang und Klavier. 139.
Kornauth, Egon: Kleine Abendmusik für Streichquartett, op. 14. — Kammermusik f. Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Streichquartett, op. 31. 138.
Küster, A.: s. Bach, Joh. Christ.
Landmann, Arno: Choralphantasie über »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«, »Vom Himmel hoch«, »O du fröhliche«, op. 13, für Orgel mit Frauen-Fernchor ad lib. 298.
— s. a. Bach, Joh. Seb.
Lübeck, Vincent: Weihnachtskantate. Eingerichtet von Helmuth Weiß. 374.
Mangeot, A.: s. Purcell.
Matthaei, Karl: s. Buxtehude, Dietrich.
Mendelssohn, Arnold: 16 kirchliche Lieder und Motetten für dreistimmigen Knaben- oder Frauenchor. — Der 69. Psalm: Hilf Gott! Das Wasser geht mir an die Seel'. Für einstimmigen Chor, Violine und Orgel, op. 87, Nr. 2. — Verklärung: »Urblut flutet im Menschengeschlecht«, von Albert Liebold, für Männerchor und Orchester, op. 96. 69.
Mersmann, Hans: s. »Neues Werk«.
Meßner, Joseph: Alte Salzburger Meister der kirchlichen Tonkunst, Heft 1—4. 69.

Mraczek, Joseph Gustav: Drei Sätze für Streichquartett. 138.
»Neues Werk, Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus« von Paul Hindemith, Fritz Jöde und Hans Mersmann. 53.
Ockeghem, Johannes: Sämtliche Werke, hrsg. von Dragan Plamenac, I. Band: Messen 1—8. 459.
Paganini, Niccolo: Große Sonate für Gitarresolo mit Begleitung einer Violine. Hrsg. von Erwin Schwarz-Reiflingen. 217.
Peters, Rudolf: Fantasie-Präludium für Orgel, op. 15. 68.
Petyrek, Felix: 11 kleine Kinderstücke für Klavier. 67.
Piechler, Arthur: s. Rossi.
Plamenac, Dragan: s. Ockeghem.
Poulenc, Francis: Trio pour Piano, Hautbois et Basson. 66.
Prés, Josquin des: Werken, uitgegeven door Dr. A. Smijers. Lieferung XI, II. Missa la sol fa re mi. 297.
Purcell: Three, four and five part fantasies for strings. Bearb. von Peter Warlock. Herausgeg. von A. Mangeot. 216.
Quantz, Joh. Joachim: Konzert D-dur Nr. 17 für Flöte und Klavier oder Cembalo. 460.
Raitio, Väinö: Kvintetti Pianolle, 2. Viululle, Altolle ja Cellole, op. 16. 295.
Ramin, Günther: Präludium, Largo und Fuge für Orgel, op. 5. 67.
Randerson, H. E.: Sextet for Voices. 296.
Reger, Max: op. 77a. Serenade. Neue Bearbeitung für 2 Violinen und Violoncell von Ossip Schnirlin. 138.
Reichardt, Joh. Fr.: Trio in Es-dur a 2 Violino e Violoncello. Bearbeitung von Paul Klengel. 68.
Respighi, Ottorino: Concerto in modo misolidio per pianoforte e orchestra. 66.
Respighi, Ottorino: Vier schottische Lieder, für eine Singstimme und Klavier. 297.
Rocca, Lodovico: Lo sposo Thio alla sua Atti e la risposta della sposa. Für Tenor und Sopran. 297.
— Quatre melopee su epigrammi sepolcrali Greci. Vier Lieder für eine hohe Stimme m. Klavierbegleitung. 297.
Rossi, Michelangelo (1625): Toccata d-moll für Orgel, bearb. von Arthur Piechler. 375.
Schelling, Ernest: Impressions from an artists life. Sinfonische Variationen für Orchester und Klavier. Ausgabe für zwei Klaviere. 137.
Schmid, Heinr. K.: Das kleine Klavierbuch, op. 53. 375.
Schnirlin, Ossip: s. Brahms, Johannes.
— s. a. Reger, Max.
Schultheß, Walter: Kleine Fantasiestücke, op. 13. 375.
Schulze-Prisca, Walter: Die Entwicklung des Bogenstriches auf der Violine. 298.
Schütz, Heinrich: Geistliche Konzerte zu 1 bis 2 Stimmen mit Generalbaß. Hrsg. und einger. von Friedrich Blume. 68.
Schwarz-Reiflingen, Erwin: s. Paganini, Niccolo.
Scott, Cyril: Pastoral and Reel. Violoncello and Piano. 296.
Scriba, Ludwig: Suite für Violine und Piano, op. 8. 373.
Siegl, Otto: Drei Sopranlieder für Gesang und Klavier, op. 55. 297.
Smijers, A.: s. Prés, Josquin des.
Steffani, Agostino: Trio-Sonate B-dur für 2 Violinen, Violoncell und Klavier, hrsg. von Walter Upmeyer. 460.
Striegler, Johannes: Hohe Schule des Violinspiels. 139.
Tansman, Alexandre: III. Streichquartett. 295.
— Sonatine pour Flûte et Piano. 66.
Thomas, Kurt: Sonate in d-moll für Violoncell und Klavier, op. 7. 296.
Tiessen, Ernst: Vorspiel zu einem Revolutionsdrama, op. 33 für großes Orchester. 372.
Vomáčka, Boleslav: »1914«, Zyklus von fünf Gesängen mit Orchester, op. 11. Ausgabe für Gesang und Klavier. 139.
Wagner, Josef: Sonatine, op. 1. 140.
Warlock, Peter: s. Purcell.
Weber, Carl Maria v.: Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber, in seinem hundertsten Todesjahr aufgestellt von Leopold Hirschberg. 215.
Weber, Ludwig: Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, 217.
Weismann, Julius: Sonate für Violoncello und Klavier, op. 73. 296.
Weiß, Helmuth: s. Lübeck.
Weprik, Alexander: Kaddisch, Poem für eine hohe Singstimme (ohne Text) oder auch Violine (Viola) oder Flöte oder Oboe und Klavier, op. 6. 66.
Werner, Th. W.: Deutsche Klaviermusik aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts. 216.
Wickel, Paul: Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 11. 218.
Windsperger, Lothar: Kleine Klavierstücke, op. 37.
Wolf, Hugo: »Liederstrauß«. Sieben Gedichte aus dem Buche der Lieder von Heinrich Heine. 374.
Wolf, Johannes: Chor- und Hausmusik aus alter Zeit. Heft 1 u. 2. 69.
Wolgast, Johannes: s. Böhm.
Upmeyer, Walter: s. Steffani.
Ysaye, Théo: Quintette pour deux violons, alto, violoncello et piano, op. 5. 295.
Zieritz, Grete: Präludium und Fuge (c-moll) für Klavier. 67.

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

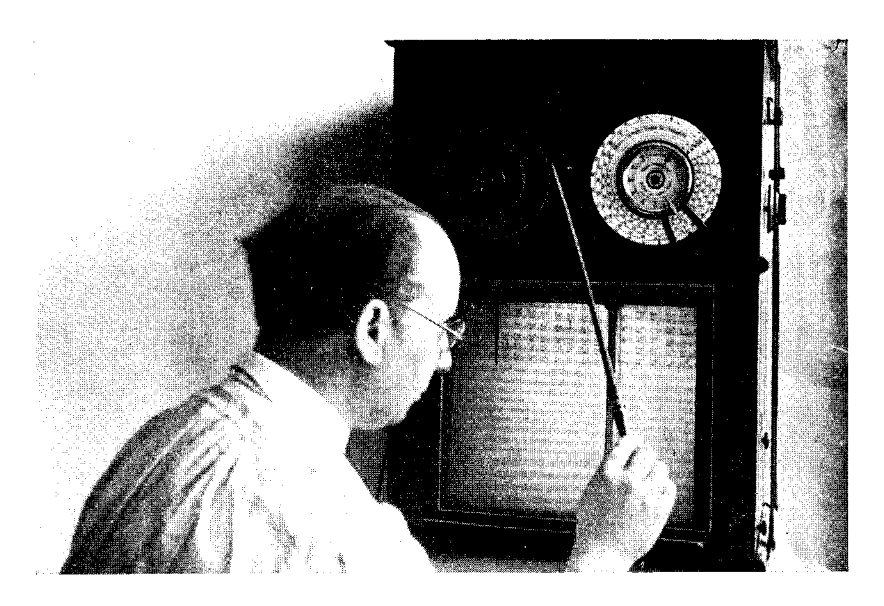
HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XX. JAHRGANG * HEFT 1

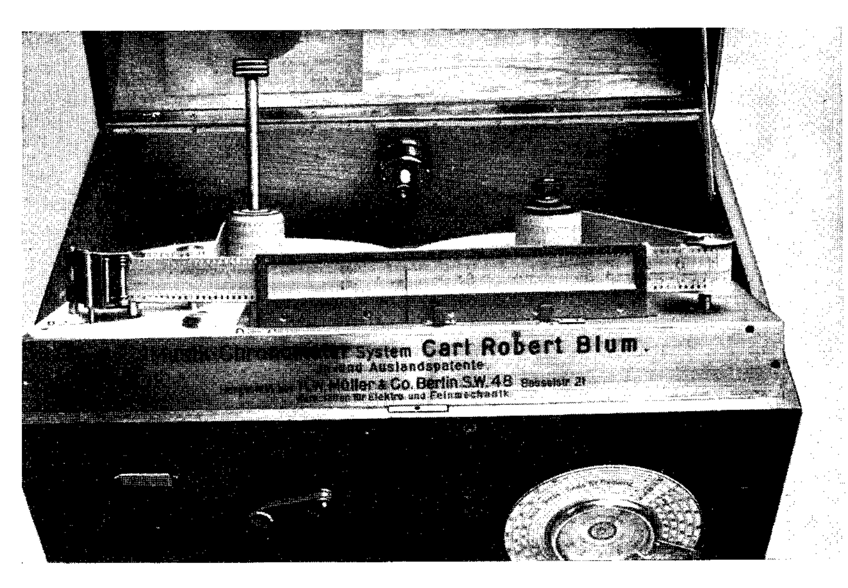


OKTOBER 1927

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART

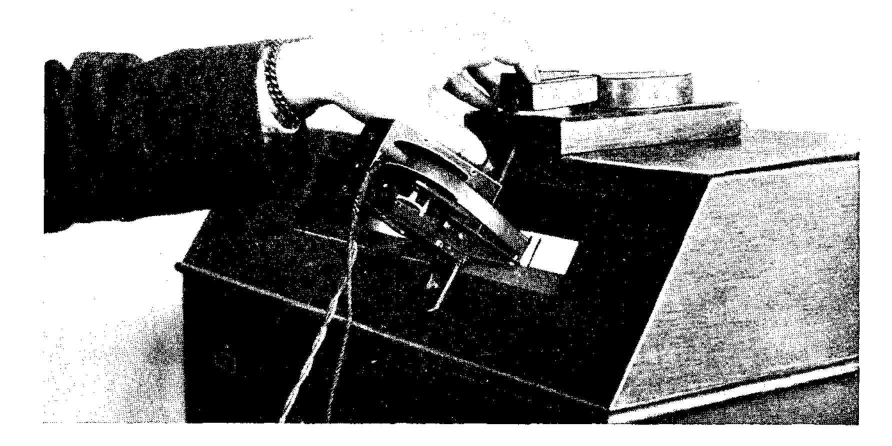


Carl Robert Blum dirigiert nach dem laufenden Notenband seines Musik-Chronometers, bei dem die Partitur projektiv am Dirigenten im Original-Zeitmaß des Komponisten vorüberzieht

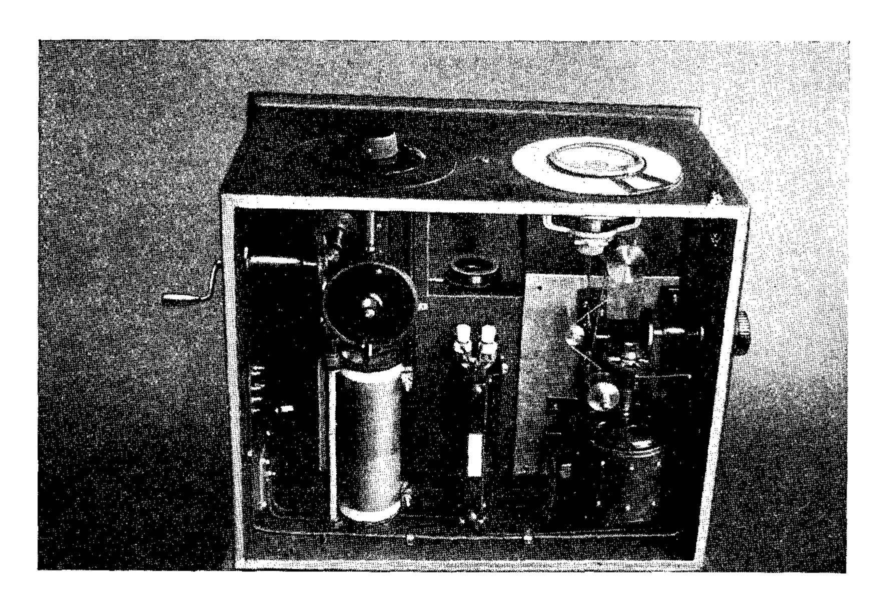


Das geöffnete Musik-Chronometer. Auf dem Notenband ist der Anfang der Musik Hanns Eislers für den Ruttmann-Film erkennbar

Photo: Copyright by Alexander Bengsch, Berlin



Der Rhythmograph Carl Robert Blums, ein am Musik-Chronometer anzubringendes Hilfsinstrument, das die »Rhythmogramme« und nach diesen die Laufnotenbänder herstellt



Einblick in das Musik-Chronometer, der rechts unten den Sekundär-Motor, den inneren Teil des Synchron-Aggregats, zeigt

Photo: Copyright by Alexander Bengsch, Berlin

WEGE ZUR ENTWICKLUNG DEUTSCHER MUSIKERZIEHUNG

RÜCKBLICK UND AUSSCHAU AUF DIE VI. REICHS-SCHULMUSIKWOCHE

VON

LEO KESTENBERG-BERLIN

In den letzten Jahren ist die Bedeutung der Frage nach der Gestaltung der Organisationsverhältnisse auf dem Gebiete der deutschen Musikerziehung und Musikpflege in weiten Kreisen erkannt und gewürdigt worden. Die von *Kretzschmar* bereits vor 25 Jahren erhobenen Forderungen, seine Unterscheidung richtiger und falscher Zeitfragen, seine Anklage gegen die gesamte Kritik, gegen die »überwiegende Mehrheit der Musiker«, die es keineswegs vermocht hat, die eigentlichen Zeitfragen »dem Gewissen der mitlebenden Generation zum Bewußtsein zu bringen«, haben auch heute noch volle Berechtigung. Durch einzelne Maßnahmen ist das Gewissen der heutigen Musikergeneration zwar geschärft, ist es hellhörig geworden. Die Diskussion über diese Fragen hat besonders im Anschluß an den preußischen Erlaß über den privaten Musikunterricht auf breiter Front eingesetzt; aber der Wille zu einer bewußten, produktiven Mitarbeit am organisatorischen Grundriß unseres Musiklebens ist auch heute noch selten genug anzutreffen.

Dabei mehren sich die Krisenzeichen, und die Unhaltbarkeit der Zustände wird den Betroffenen, aber auch den kritischen Betrachtern immer gewisser. Besonders stark zeigt sich die innere und äußere Not im *Konzertleben*. Die besten Kräfte, auch die im Konzertsaal schon heimischen und allgemein anerkannten, leiden unter einer gewissen Teilnahmslosigkeit des Publikums, unter dem Mangel an bedeutungsvollen Aufgaben, unter der allzu geschäftsmäßigen Form des Musikbetriebs. Die jüngeren Kräfte finden kaum Gelegenheit, sich hören zu lassen; das Angebot übersteigt erheblich die Nachfrage. Die alten, ehrwürdigen Abonnementskonzertvereine in den großen Städten verändern zusehends ihre Struktur. Das Mäzenatentum der wohlhabenden Bürgerkreise, das bis zum Kriege die Konzertvereine zu hoher Blüte gebracht hat, zieht sich aus wirtschaftlich zwingenden Gründen immer mehr zurück, die Stadtverwaltungen werden Träger des Konzertwesens, wie sie schon seit geraumer Zeit auch die wichtigsten Opernunternehmer sind. Damit treten aber neue Interessentengruppen auf den Plan, und die Musikpflege, seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts im wesentlichen vom aufsteigenden Bürgertum gepflegt und unterhalten, stark von den Impulsen der Romantiker, besonders Mendelssohns, beeinflußt, wird abhängig von den Kräften, die allgemein das wirtschaftliche und politische Leben entscheiden. Dieser Umwandlungsprozeß vollzieht sich so langsam und äußerlich so unmerklich, daß die Fassade

des Gebäudes noch die gleiche wie vor Jahrzehnten zu sein scheint, während in Wahrheit an Stelle des alten schon längst ein neues Haus getreten ist.
Von welcher Seite eine Untersuchung der organisatorischen Verhältnisse auch einsetzt, immer begegnen wir der Herrschaft von Oper und Konzert im öffentlichen Musikleben, unterliegen wir dem Eindruck, als ob neben diesen beiden Gewalten ein eigentliches, ernst zu nehmendes Musikleben nicht mehr vorhanden sei. Alle Gewalten scheinen vor diesen Mächten zu kapitulieren, die früher selbständigen Kräfte: Kirche, Schule, Haus und Verein werden in ihren Bann gezogen. Das Oratorium, die Messenkomposition wird längst vom Konzertstil wesentlich beeinflußt; die Schule kennt keinen höheren Ehrgeiz, als ihre musikalischen Leistungen in einem »Konzert«, möglichst in einem richtigen Konzertsaal vorzuführen; der Privatmusiklehrer, der auf sich hält, veranstaltet sein alljährliches Schülerkonzert; die Chorgesangvereine sehen in Konzertaufführungen den eigentlichen Zweck ihrer Gründung. Überall das gleiche Bild: Eine fast unvermeidliche Veräußerlichung des Musizierens, ein Hasten und Jagen nach öffentlicher Geltung, nach allgemeiner Anerkennung, bei dem im wesentlichen die wirtschaftlichen Gründe ausschlaggebend sind. Bis zum Kriege steht nicht nur die reproduzierende Kunst ganz unter dem Einfluß des »Konzerts«, auch das gesamte musikalische Schaffen ist vom Konzerterfolg abhängig. Es sei nur an die typischen Virtuosenkompositionen erinnert, die heute noch im Konzertsaal heimisch sind, an die Männerchorballade, die nur virtuose Effekte anstrebt, an die Transkriptionsliteratur, die Opernfantasie mit ihrem entarteten Kind, dem Potpourri. Das öffentliche Konzert bestimmt für lange Zeit den Geist der Komposition; es beeinflußt das Schaffen der Meister von Beethoven bis Richard Strauß.
Erst in letzter Zeit scheint die Spannung, die zwischen der inneren Entwicklung des musikalischen Schaffens, des allgemeinen musikalischen Bewußtseins und seiner Darstellung im Konzert allenthalben fühlbar wird, zu einer allmählichen Umbildung zu führen. Fast unmerklich verändert sich die Physiognomie des Konzertlebens. Von außen wird die Schuld an dem zurückgehenden Interesse dem Radio, dem Kino, dem Sport zugeschoben, innerlich wirken andere Mächte, um eine Gesundung herbeizuführen. In der heranwachsenden Generation macht sich ein starkes Bedürfnis geltend, wieder um seiner selbst willen zu musizieren. Die jungen Komponisten gehen nur von der gleichen Idee aus, wenn sie, ganz gleich welcher »Richtung« angehörig, sich mehr der Kammermusik, dem unbegleiteten Chorgesang zuwenden, wenn sie sich vom Konzert, vom anonymen Auftraggeber immer unabhängiger zu machen suchen und sich nach einer bestimmten, fest umgrenzten Aufgabe sehnen. Ja es wird bald wieder an der Zeit sein, gegenüber den Angriffen auf das »Konzert« seine historische, wie auch seine stets bleibende Stellung im Musikleben aller Zeiten zu betonen. Mag auch die Form wechseln: Die Leistung des Künstlers wird immer das Podium bedingen, setzt immer die

Scheidung zwischen Gebenden und Empfangenden voraus. Das nicht stofflich gebundene musikalische Geschehen wird im Konzertsaal seine reinste Pflege finden; die Werke der vom deutschen Idealismus inspirierten Musiker sind nur im Konzertsaal heimisch. Es wird keine Zeit geben, die diesen kostbaren Besitz missen kann. Aber das Konzert als tägliches Brot, seine Ausschließlichkeit, seine tyrannische Alleinherrschaft in allen Musikbezirken, die Überflutung durch unberufene, unzulängliche Elemente, seine Zugänglichkeit für die wirtschaftlich, nicht aber künstlerisch Leistungsfähigen, alle diese Momente wirken zusammen, um die scheinbar nur durch äußerliche Gründe hervorgerufene Krise auch innerlich verständlich zu machen.
Die Krise des Konzertlebens ist schon seit geraumer Zeit Gegenstand der Organisationskritik. Schon 1901 hat Kretzschmar seinen eingehend begründeten und bekannten Warnungsruf ausgestoßen, immer wieder versuchte er, seinen Ideen, denen sich alle ernsten Zeitkritiker, wie *Storck*, *Marsop*, *Bekker*, anschlossen, in den maßgebenden Musikerkreisen Eingang zu verschaffen. Eine sachliche, von persönlichen Rücksichten freie Mitarbeit, eine von den Interessen der Musik, nicht nur der Musiker ausgehende Aktion war nicht zu erreichen. Die Versuche, eine »Musikerkammer« zu errichten, scheiterten bisher an unzähligen Widerständen, und trotz aller wohlgemeinten Vorschläge bis in die jüngste Zeit — hier sei nur *Keußlers* großzügiger Plan erwähnt, unter dem Generalnenner eines ritterlichen und künstlerischen Ehrbegriffs die Musikerschaft zu einigen — mußte auch der Optimist aufhören, an eine Änderung der Lage nur durch diese äußeren Hilfsmittel zu glauben.
Unmittelbar nach der Staatsumwälzung wurden in Preußen die Aufgaben der Musikpflege durch Einrichtung eines besonderen Referats in Angriff genommen. Den grundsätzlichen Teil dieser Aufgaben hat Herr Minister *Becker* in seiner im preußischen Landtage gehaltenen Rede am 14. Dezember 1925*) folgendermaßen umschrieben:

»Die konsequente Kunstpolitik des Ministeriums war seit der Revolution: einmal Deutschland seinen Rang als erstes Musikland der Welt zurückzuerobern, respektive zu erhalten. Zweitens aber — und das ist der entscheidende Punkt — haben wir die Musik bewußt und mit Nachdruck in den Dienst der Volkserziehung gestellt. Unserer rationalisierten Kultur sollten damit neue seelische Werte im antiken und mittelalterlichen Sinne zugeführt werden. Auf die Parallele mit den bildenden Künsten verzichte ich in diesem Zusammenhang. Nicht nur bekam die Musik im Leben unserer Schulen eine ganz andere Stellung als vor dem Kriege, nicht nur erhielten unsere Musikhochschulen eine neue Organisation und personelle Bereicherung, sondern auch der Privatmusikunterricht wurde auf eine lang angestrebte neue Basis gestellt, unsere musikstudierende Jugend vor Ausbeutung geschützt, ferner der Chorgesang, das Orchesterwesen gefördert, ja schließlich auch die Musik- und Theaterkunst in den Dienst der Erwachsenenbildung gestellt, die Besucherorganisationen gefördert und zwar auf durchaus paritätischer Basis, das Krollunternehmen angegliedert, die Landesbühnenorganisation geschaffen. Durch diese ganze Politik geht ein einheitlicher Gedanke, es ist der einer im höchsten Sinne pädagogischen Einstellung zur Kunst, nicht als ob die Kunst geschulmeistert werden sollte, sondern die Kunst wird als eines der höchsten und bedeutungsvollsten Elemente zur Begründung einer echten Volksbildung gewertet. Wohlverstanden einer Bildung des gesamten Volkes, aller seiner

*) C. H. Becker: »Die preußische Kunstpolitik und der Fall Schillings«. Verlag Quelle & Meyer in Leipzig.

Schichten. Man hat das wohl auch die Sozialisierung der Kunst genannt. Dem gegenüber steht der reine l'Art pour l'Art-Standpunkt, den man im Gegensatz zum pädagogischen den artistischen nennen kann. Für ihn ist die Kunst doch in letzter Linie eine esoterische Angelegenheit der wenigen wirklich letzthin Sachverständigen. Dieser Kreis schließt sich nun wieder zu einem Interessentenkreis, man kann sagen, einer Art von *Zunft* zusammen, die ihre Interessen wahrt und wahren muß. Experimente wie Kroll scheinen ihr verhängnisvoll, sie sehen das Niveau der Staatsoper bedroht, und sie verstehen vor allem nicht, daß dem Ministerium nicht nur die technisch und historisch überlieferte Musik von Bedeutung ist, sondern die Musikalität als lebender, seelischer Ausdruck, daß das Ministerium deshalb alle die oft dilettantischen, aber schöpferischen Kräfte fördern muß, die z. B. aus der Jugendbewegung kommen, wie die Laienspiele, die musikalischen Spielgemeinden, Bewegungen, wie sie im Jöde-Kreis und in den Volksmusikschulen lebendig geworden sind. All das hat mit Artistentum nicht das mindeste zu tun, wird aber gerade in diesen Kreisen nicht für voll genommen, und doch rühren sich hier künstlerische Kräfte unserer Volksseele, die kein zukunftsbewußtes Ministerium unbeachtet lassen darf, so sehr es den historischen Kräften des reinen Künstlertums um der Kunst willen Achtung, ja Verehrung entgegenbringt. Aber hier liegen zweifellos zeitgeschichtliche Spannungen, die über den Willen eines einzelnen Referenten hinausgehen, ihn aber als Exponenten dieser Spannung bei den Beteiligten leicht in Mißkredit bringen können.«

Auf dem Boden der in dieser Rede zum Ausdruck gebrachten Anschauungen bewegen sich die einzelnen Versuche zur Verwirklichung des Programms. Wie alle behördlichen Arbeiten sind auch diese vom ursprünglichen Entwurf weit entfernte Kompromisse, Resultate eines weitverzweigten Kräftespiels, die besonders in einer Zeit schwerster wirtschaftlicher und politischer Nöte nur mit Mühe durchzusetzen sind. Aber in einer Zeit, in der die Frage ernsthaft aufgeworfen werden kann, ob Musik nötig oder überflüssig sei, in der ein kunstfeindlicher Amerikanismus oder ein nüchterner Materialismus droht, kann es kein zauderndes Besinnen geben, da wäre es eine unverantwortliche Gewissenlosigkeit, den Kämpfen um Sein oder Nichtsein der deutschen Musikkultur mit verschränkten Armen zuzusehen.

Die ersten Pläne einer umfassenden staatlichen Musikpflege mußten in den politischen Wirren der ersten Jahre nach der Umwälzung begraben werden. Unzählige Programme von Kunst- und Musikräten, die sich allenthalben auftaten, entwarfen utopische Zukunftsbilder, berauschten sich an phantastischen Wunschvorstellungen. Gegenüber dem radikalen Überschwang, der sich natürlich im Kunstbereich besonders lebhaft austobte, war die Einhaltung einer realpolitischen Linie, die die tatsächlichen Verhältnisse nicht außer acht ließ, notwendige Voraussetzung.

Der ursprüngliche Entwurf einer Verfassung für die Staatstheater, der die Berufung eines künstlerisch und verwaltungstechnisch verantwortlichen »Kurators« an Stelle des bisherigen Generalintendanten vorsah, scheiterte an dem Widerspruch der Organisationen, der Personalvertreter und der Presse, die alle nur im Künstlerintendanten, der vom Personal gewählt war, das Heil erblickten. Durch die Koordination des Intendanten mit dem Verwaltungsdirektor, durch die Umständlichkeit und Schwerfälligkeit des Geschäftsganges, den dieses System bedingte, traten nachher die bekannten Schwierigkeiten ein, die keinesfalls einzelnen Personen, sondern lediglich der von der Willkür der

unmittelbar nach der Revolution maßgebenden Machtfaktoren beeinflußten Verfassung zur Last gelegt werden dürfen.
Die Arbeiten im Musikreferat, das zunächst dem Justitiariat der Kunstabteilung korreferierend beigegeben war — der Justitiar war früher allein Referent für die musikalischen Angelegenheiten —, setzten mit der Besetzung der während des Krieges frei gebliebenen Stellen bei den Meisterschulen für musikalische Komposition, die zur Akademie der Künste gehören, ein. Neben *Busoni* wurde *Pfitzner* berufen. Nach Kretzschmars Rücktritt begann unter der neuen Leitung von *Schreker* und *Schünemann* die sachliche und personelle Reform an der Hochschule für Musik in Berlin. Mit dem Ziel, die Hochschule zu einem Mittelpunkt des staatlichen Musiklebens auszubauen, wurden ihr in verhältnismäßig rascher Folge der Hochschulchor, die Orchestervorschulklassen gemeinsam mit dem Deutschen Musiker-Verband, der Staats- und Domchor, das Phonogramm-Archiv, die Schauspielschule, das Seminar für Musikerziehung angegliedert, einzelne Zweige, z. B. die Opernschule, die Klassen für rhythmische Gymnastik, der Vorlesungsplan, wesentlich ausgebaut, die Wohlfahrtseinrichtungen für Studierende erweitert. Nach der Ernennung von Professor D. *Carl Thiel* zum Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik — diese Bezeichnung erhielt das 1822 gegründete Institut für Kirchenmusik zu seinem 100. Geburtstag — wurden die durch den Krieg unterbrochenen Bemühungen um Hebung der Schulmusik, den wichtigsten Schlüssel des Staates zur musikalischen Seele des Volkes, aufgenommen. Zunächst mußte eine wichtige, von einsichtigen Schulmusikern immer wieder erhobene Forderung erfüllt werden: Die Ausbildung der Gesanglehrer für höhere Lehranstalten mußte auf eine andere Grundlage gestellt, sie mußte der Ausbildung der wissenschaftlichen Lehrer angeglichen werden. Noch war es gang und gäbe, daß ein dem Direktor als tüchtig empfohlener Musiker als Lehrer für eine Anstalt verpflichtet wurde, daß die meisten Schüler sich in einer allgemeinen Nichtachtung der Gesangstunde dispensieren ließen, daß Gesangstunden ausfielen, wenn scheinbar Wichtigeres zu behandeln war, daß der Gesanglehrer bei der Lehrerkonferenz überhaupt nicht zugezogen wurde, der Gesangunterricht als technisches Fach fünftes Rad am Wagen des Schulbetriebs war. Im Zeichenunterricht hatte eine Wandlung in der Bewertung des Faches in pädagogischen Kreisen schon zwanzig Jahre früher auf Grund der »Kunsterziehungstage« eingesetzt. Das Kultusministerium hat unter dem Druck der öffentlichen Meinung und dem der traditionsgewohnten Bevorzugung der bildenden Kunst im Bildungsplan des humanistisch erzogenen Menschen die Initiative für die Reform des Zeichenunterrichts ergriffen und eine vertiefte Ausbildung von Zeichenlehrern als ersten Schritt schon damals angeordnet. Durch die für bildende Künstler wesentlich reicheren staatlichen Ausbildungsmöglichkeiten, für bildende Künstler die Kunstschule in Berlin, die Kunstakademien in Berlin, Kassel, Breslau, Königsberg und Düsseldorf, durch die

hier sehr viel stärkere Einheit von künstlerischer Produktion und Lehre hat dieses Unterrichtsfach einen Vorsprung, der sich in mannigfacher Form auswirkt, besonders in der viel günstigeren Stellung des Zeichenunterrichts in den Stundentafeln der höheren Lehranstalten. Wenn auch gerade heute im Zeitalter der Technik das Zeichnen, die technische und künstlerische Ausbildung von Hand und Auge unentbehrlich ist, so müßte aber gerade das deutsche Volk aus seiner Geschichte heraus mindestens die Gleichberechtigung der künstlerischen Fächer anerkennen und auch praktisch zur Geltung bringen.
Die Fortschritte, die auf dem Gebiete des Zeichenunterrichts gemacht wurden, kamen auch dem Musikunterricht zugute. Während beide Fächer vorher keinen Zusammenhang kannten, wurden im Beamten-Diensteinkommensgesetz vom 17. Dezember 1920 Zeichen- und Gesanglehrer gleichmäßig behandelt und Beförderungsstellen für beide Gruppen geschaffen, die an die Ablegung eines bestimmten Studiums und der »Prüfung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen« gebunden sind. Diese Prüfungsordnung und die mit ihr in Zusammenhang stehenden Bestimmungen traten am 1. Juli 1922 in Kraft.
Am 8. Juli 1922 wurde der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ihr neuer Name verliehen, die Studienzeit von drei auf sechs bzw. acht Semester verlängert, Frauen zum Studium zugelassen, die Beschränkung der Zahl der aufzunehmenden Studierenden — bis dahin dreißig — aufgehoben. Auch der Akademie wurden einige neue Abteilungen angegliedert, u. a. eine Jugendmusikschule und Kurse für Volksmusikschullehrer, nachdem der Lehrkörper etatsmäßig wesentlich vergrößert worden war. Außer den künstlerischen und methodischen Fächern wurden auch die kirchenmusikalischen Interessen durch Heranziehung bedeutender Lehrkräfte und Dozenten verstärkt.
In engem Zusammenhang mit dem Institut für Kirchenmusik — wie es damals noch hieß — stand die erste deutsche »*Schulmusikwoche*«, die das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, bzw. seine damals neue Kunstabteilung, vom 17. bis 22. Mai 1922 in Berlin veranstaltete. Die Verhandlungen dieses Kongresses,*) die von bedeutungsvollen Vorträgen *Thiels* und *Aberts* eingeleitet wurden, waren, wie Thiel es forderte, in der Tat »eine Werbung großen Stils, ein Appell an Schul- und Stadtverwaltungen, an Musiker und Musikfreunde, die hohe Bedeutung des Schulmusikunterrichtes zu erkennen und sich dessen bewußt zu sein, welche Kulturwerte hier auf dem Spiele stehen«. Diese erste Schulmusikwoche, mitten in der Inflation, in politisch noch ganz ungeklärten Verhältnissen abgehalten, war trotz aller Hemmungen ein äußerst wirksames Präludium für die nunmehr einsetzenden Reformen auf musikpädagogischem Gebiet.
Schon im Jahre vorher hatten Vertreter fast aller Parteien gelegentlich der Beratung des Etats der Kunstverwaltung die 1921 erschienene Schrift des Ver-

*) »Musik und Schule«, Vorträge der 1. Schulmusikwoche des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

fassers »Musikerziehung und Musikpflege« mit anerkennendem Interesse besprochen, und in der Sitzung am 10. März wurde beschlossen, die Staatsregierung zu ersuchen, dem Landtag eine *Denkschrift* darüber vorzulegen, wie die *gesamte Musikpflege* in Schule und Volk auf einen Boden gestellt werden kann, der ihrer deutsch-kulturellen Bedeutung entspricht. Nachdem die Bestimmungen über das künstlerische Prüfungsamt und diejenigen über die Neuordnung der Akademie für Kirchen- und Schulmusik erschienen waren, konnte am 25. April 1923 von Herrn Minister *Boelitz* dem Landtag die »Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk« mit einem Begleitschreiben vorgelegt werden, in dem erklärt wird, daß die Denkschrift nur programmatischen Charakter hat. »Angesichts der ungünstigen Finanzlage des Staates kann an die Verwirklichung der Pläne in ihrem vollen Umfange nur Schritt für Schritt herangetreten werden. In erster Reihe werden diejenigen Vorschläge der Denkschrift zu berücksichtigen sein, die eine Reform des Musikunterrichts in der Schule anbahnen.«

In unmittelbarem Anschluß an die Denkschrift brachte der sogenannte »Schulmusikerlaß« vom 14. April 1924 die angedeuteten Veränderungen. Das Fach heißt von da an »Musik«, nicht Gesang, alle Methoden werden freigestellt, Ratschläge für die Bildung von besonderen Schulchören und -orchestern erteilt, die Dispensation wird aufgehoben und die Zusammenlegungen eingeschränkt; hervorragende musikalische Fähigkeiten sind bei den allgemeinen Beratungen, bei Versetzungs- und Reifeprüfungen zu berücksichtigen. Ferner wird den Studierenden, die sich auf eine Lehrbefähigung in den wissenschaftlichen Fächern vorbereiten, und Studienassessoren, die bereits eine solche erworben haben, nahegelegt, sich auch der Prüfung für das künstlerische Lehramt zu unterziehen. Für die höheren Lehranstalten für die weibliche Jugend wird für Musiklehrerstellen auf die günstigen Erfahrungen hingewiesen, die mit Musiklehrerinnen gemacht worden sind, schließlich auch die rhythmisch-gymnastische Erziehung empfohlen, wenn voll ausgebildete Kräfte zur Verfügung stehen. »Bei diesem Unterricht wird aber nicht die Methode, sondern die schöpferische Persönlichkeit des Lehrers maßgebend sein.«*)

Durch die künstlerische Prüfung und durch den Schulmusikerlaß ist der Musikunterricht dem wissenschaftlichen, ist auch der Musiklehrer neuer Ordnung allen anderen Anstaltslehrern gleichgestellt.

Erst nachdem diese Voraussetzungen geschaffen waren, konnte die eigentliche Lehrplanarbeit in Angriff genommen werden. Die allgemeine Reform der höheren Lehranstalten, der diejenige der Mittelschulen folgte, nachdem die Volksschule schon vorangegangen war, gab willkommenen Anlaß, Richtlinien für den Musikunterricht für alle diese Schulgattungen nach einheitlichen

*) »Schulmusikunterricht in Preußen«, Heft 52 der Weidmannschen Taschenausgaben von Verfügungen der Preußischen Unterrichtsverwaltung. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1927.

Gesichtspunkten vorzulegen. Die Pläne für die höheren Lehranstalten und die Mittelschulen sind 1925, diejenigen für die Volksschulen, am 100. Todestage Beethovens 1927 erlassen. Die Pläne geben den Lehrern weite Bewegungsfreiheit. Die Absicht, alle in den Richtlinien enthaltenen Vorschläge, die zur Wahl gestellt sind, in der Jahresarbeit durchführen zu wollen, hieße den Geist der Pläne völlig mißverstehen. Die Richtlinien für die höheren Schulen weisen selbst auf die schwierige Lage hin, in der sich der Musikunterricht durch die unzureichende Stundenzahl befindet. Dieser Übelstand bringt das ganze schulmusikalische Reformwerk in Gefahr und läßt die Forderungen, die in der Denkschrift und im Schulmusikerlaß erhoben werden, zum Teil ganz unberücksichtigt. Hier klafft eine schmerzliche Lücke, die so schnell als möglich beseitigt werden muß, soll nicht die Grundlage der ganzen musikalischen Volkskultur in Frage gestellt werden.

Denn mit der *Neuordnung der Lehrerbildung* in Preußen ist die Notwendigkeit eines durchgehenden zweistündigen Musikunterrichts in allen Klassen der höheren Lehranstalt unabwendbar geworden. Die *Pädagogische Akademie*, die an die Stelle des Volksschullehrerseminars getreten ist, verlangt, daß sich alle Studierenden, die sich zur Aufnahme melden, von besonderen Ausnahmefällen abgesehen, über eine ausreichende gesangliche und instrumentale musikalische Vorbildung durch Ablegung einer Prüfung ausweisen. Wo sollen sich aber die Studierenden diese Vorbildung aneignen, wenn nicht an den höheren Lehranstalten, den einzigen Vorbereitungsanstalten für die pädagogischen Akademien? Es kann ihnen nicht zugemutet werden, sich privat für die musikalische Aufnahmeprüfung vorzubereiten. Diese Frage berührt das gesamte Musikleben, da der Volksschullehrer für die deutsche Musikkultur von unübersehbarer Bedeutung ist. Sowohl für das Chorgesangwesen wie auch für die Kirchenmusik besitzt er einen unersetzlichen Wert; seine eigentliche Bedeutung kommt ihm aber freilich als musikalischer Erzieher unserer Jugend zu. Mit der Reform der Lehrerbildung entsteht für die musikalische Vorbildung eine besonders verantwortliche Lage. Das alte Seminar hat entsprechend der Stellung des alten Staates zur Schule und zur Kirche den Lehrer musikalisch für seine Aufgaben in Schule und Kirche mit allem nötigen Rüstzeug ausgestattet. Das Institut für Kirchenmusik in Berlin, dem vornehmlich Volksschullehrer als »Eleven« angehörten, ist aus diesem Geist heraus entstanden und hat ihn bis in die letzte Zeit treulich gepflegt; die meisten Kandidaten, die sich der Prüfung für Gesanglehrer an höheren Lehranstalten nach den Bestimmungen von 1910 unterzogen, sind Volksschullehrer. Das Seminar war also, jedenfalls in Preußen, tatsächlich die Vorbereitungsstätte für alle Schulmusiklehrer; es war mit allen seinen Vorzügen und Schwächen musikalisch von entscheidender Bedeutung. Die Reichsverfassung hat aber in ihrem vierten Abschnitt das ganze Schul- und Lehrerbildungswesen grundsätzlich verändert. Das preußische Staatsministerium 1924 bestimmt, daß die künftigen Volksschullehrer

die höheren Schulen und die Reifeprüfung zu absolvieren haben. »Damit war der entscheidende Schritt getan. Die viel beklagte Abseitsbildung der Volksschullehrer, die den Kandidaten nach Abschluß einer achtjährigen Volksschulzeit noch sechs Jahre, im ganzen also zwei Jahre mehr Schulzeit kostete als die höhere Schule, ohne ihm auch nur die geringste Berechtigung zu verleihen, außer daß er Volksschullehrer werden konnte, dieser grausame und anormale Zustand, der Hauptgrund der Opposition gegen das alte Seminar, gehörte der Vergangenheit an.«*)

Die neue Pädagogische Akademie wird auch musikalisch einen ganz neuen Typus schaffen. Im Gesamtplan dieser Anstalten nimmt der Musikunterricht und die Musikübung eine hervorragende Stelle ein. Es ist mit Sicherheit zu erwarten, daß hier qualitativ mindestens die gleichen Ergebnisse erzielt werden, wie in der früheren Lehrerbildung, wenn es gelingt, die Vorbereitung systematisch zu sichern.

Vom Gipfel der Pädagogischen Akademie aus gesehen wird erst der Sinn des einheitlichen musikalischen Unterrichts in allen Schultypen überzeugend. Von der Volksschule über die höhere Lehranstalt, eventuell der Aufbauschule zur Akademie soll der musikalische Weg führen, soll sich der Kreis schließen.

Von allen Schulgattungen werden Wege in das freie, außerhalb der Schule stehende Musikleben gewiesen. Zum Privatmusikunterricht, zu dem Chorgesangverein werden Brücken geschlagen, auf den Zusammenhang zwischen der Musik in Schule und Haus nachdrücklich verwiesen. »Gelingt es, die Schulmusik mit Elternhaus und Schulfreunden in Verbindung zu bringen, so entwickelt sich leicht eine Schulgemeinschaft mit Eltern, entlassenen und jüngeren Schülern, Lehrern und Angehörigen. Gemeinsame Veranstaltungen tragen die Musik aus der Schulgemeinschaft in die Gemeinde und auch in das Musikleben des Heimatortes,« heißt es in den Richtlinien für den Musikunterricht in den Volksschulen. Damit ist nur eine Entwicklung verallgemeinert, die sich glücklicherweise in einzelnen Orten schon durchgesetzt hat. Noch weiter geht naturgemäß der Plan für die höheren Lehranstalten, in dem verlangt wird, daß der Musikunterricht die Jugend auch befähigen soll, »die Bedeutung der Musik im Leben des einzelnen und der Gesamtheit, namentlich in unserer deutschen Kultur zu würdigen, und zu begreifen, daß die Musik nicht Sache einer einzelnen Berufsschicht, sondern ein Quell der Erhebung und Freude für alle Volkskreise ist«.

In engster Verbindung mit der Erweiterung des Horizonts für die Schulmusik stehen die Anstrengungen, auch für die Chorgesangvereine und für das private Musikunterrichtswesen Sicherungen zu schaffen. Während aber die Einrichtung von staatlichen Chordirigentenkursen im Jahre 1922 und der mit dem Deutschen Sängerbundesfest in Hannover im Jahre 1924 herausgegebene

*) C. H. Becker: »Die Pädagogische Akademie im Aufbau unseres nationalen Bildungswesens«. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Chorvereins-Erlaß allgemein begrüßt wurden, stieß der Privatmusikunterrichts-Erlaß vielfach auf erregten Widerspruch. Die in gebildeten Bürger- und Künstlerkreisen noch allgemein herrschende liberal-manchesterliche Gesinnung wehrte sich gegen vermeintliche staatliche Eingriffe in die »Freiheit der Kunst«. Bei diesem Anlaß wurde die Problematik unseres Musiklebens, die Kluft zwischen dem einzelnen, ganz von seiner Welt erfüllten Tonkünstler und den allgemeinen staatlichen Erfordernissen wieder klar enthüllt. Die Musikanschauung des ausgehenden 18. und des ganzen 19. Jahrhunderts kennt nur das große Ziel der Entwicklung, der ausschließlichen Betonung der Persönlichkeit, des Subjekts. Der Geist der Romantik steht bei aller seiner platonischen Liebe in schroffem Gegensatz zu der geistigen, auch musikalischen Weltbetrachtung des Mittelalters, die, gebunden durch das religiöse Ideal, eine objektive Haltung bevorzugt, in der Polyphonie das Mittel findet, die schrankenlose Freiheit individuellen Ausdrucks auszuschließen. In der Musikorganisation der früheren Jahrhunderte spiegelt sich dieser Geist deutlich wider.

Wir erleben heute eine Renaissance der Polyphonie, auch eine deutliche Neigung zur Ablehnung der durch das 19. Jahrhundert geschaffenen Formen der Musikübung. Die Schlagworte sind verschieden, aber der gemeinsame, allen neuen Bewegungen zugrunde liegende Gedanke geht von der Einheit der Musik im Sinne Busonis aus. Auf einer höheren Ebene werden dadurch die mit vielem persönlichen Ballast beladenen Gegensätze, werden die im Generationsunterschied liegenden Konflikte verständlicher.

Zur praktischen Durchführung der von staatlicher Seite erfolgten Anregungen sind im Laufe der letzten Jahre mannigfache Einrichtungen entstanden, die zum Teil unmittelbar oder nur mit gelegentlicher Förderung und Unterstützung der obersten Verwaltungsbehörde arbeiten.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hat die *Reichs-Schulmusikwochen*, die 1922 in Berlin ihren Anfang genommen haben, regelmäßig alljährlich weiter abgehalten. Die Programme der Veranstaltungen in Köln, Breslau, Hamburg und Darmstadt gingen stets von einer leitenden Idee aus; sie waren besonders der Musik in der höheren Lehranstalt, in der Volksschule oder den verschiedenen Methoden, der Verbindung von Schule und Kirchenmusik oder Volkslied gewidmet. Der enge Kreis der schulmusikalischen Interessen wird erweitert, die Bedeutung der Schulmusik auch für das allgemeine pädagogische Leben, für die Universität, für den Chorverein, für das ganze Kulturleben durch berufene, vielfach außerhalb der Reihen der Berufsschulmusiker stehende Persönlichkeiten aufgezeigt.

Das Zentralinstitut hat neuerdings auch eine *Musikberatungsstelle* eingerichtet, die über alle Fragen der Musikerziehung Auskunft gibt, hat *Schülerkonzerte* in verschiedenen Provinzen angeregt und zum Teil veranstaltet, eine Prüfungskommission berufen, die Schallplatten, die zum Gebrauch für den Unterricht bestimmt sind, auf ihre künstlerische und pädagogische Eignung hin beurteilt

und gegebenenfalls empfiehlt. Die musikalischen Fragen des »*Schulfunks*« werden im Zentralinstitut besonders aufmerksam verfolgt. Kongresse für Volks- und Jugendmusik, für Privatmusiklehrer haben der Musikabteilung willkommene Gelegenheit geboten, die staatlichen Bestrebungen in weiteren Berufskreisen zur Diskussion zu stellen.
Im Gegensatz zur Vorkriegszeit wurde der Aktionsradius des Musikreferats im preußischen Kultusministerium durch die mit den Grundsätzen der Staatsverfassung zusammenhängende Konzentration innerhalb der Verwaltung wesentlich erweitert. War früher die Kunstabteilung allein für die Musikhochschule, das Institut für Kirchenmusik in Berlin und die einzelnen halbstaatlichen Unternehmungen, z. B. die Volksliedkommission, Denkmäler Deutscher Tonkunst zuständig, so umfaßt jetzt das Referat auch die in den verschiedenen Abteilungen des Ministeriums auftauchenden musikalischen Angelegenheiten, vornehmlich das Schulmusikwesen, mit Ausnahme der Universitätsfragen, ganz besonders natürlich die grundsätzlichen und speziellen Opernprobleme in enger Verbindung mit dem ebenfalls neu geschaffenen Theaterreferat.
Es können hier nicht alle musikalischen Einrichtungen genannt werden, mit denen die staatlichen Stellen in dauernder Verbindung stehen. Nur das *Archiv für Volkskunde* in Freiburg mit der *Preußischen Volkslied-Abteilung* bei der Akademie der Wissenschaften in Berlin, die *Gemeinnützige Vereinigung für deutsche Kunstpflege* mit ihren Abteilungen für Volks-, Schüler- und Gefängniskonzerte, die *Volksliedkommission*, die die Aufgabe hat, ein Volksliederbuch für die Jugend den bekannten Volksliederbüchern für Männer- und für gemischten Chor folgen zu lassen, der *Hilfsbund für deutsche Musikpflege*, die *Arbeitsgemeinschaft für Chorgesang*, die sich aus den Vertretern des Deutschen Sängerbundes, des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes und dem Reichsverband der gemischten Chorvereinigungen zusammensetzt, seien hier genannt.
Alle Bemühungen um staatliche Hilfe müssen aber fruchtlos bleiben, wenn es nicht gelingt, die wichtigsten Teile der deutschen Musikerschaft in dem Bewußtsein, in der Gesinnung zu einen, daß gegenüber der krisenhaften Spannung nur organisatorische Zusammenfassung, Zurückstellung einzelner trennender Momente, sei es auf sachlichem oder personellem Gebiete, wirksam werden kann.
Unendlich groß sind die Aufgaben, die die staatliche Musikpflege zu bewältigen hat. Vor allem wird von der Allgemeinheit die Pflicht für die staatlichen oder städtischen Verwaltungen, im Bereich der Musikpflege sachlich und finanziell mitzuwirken, anerkannt, ja mit Nachdruck gefordert werden müssen. Die Länderregierungen werden in den Grundfragen der Musikerziehung zu einer gemeinsamen Auffassung kommen müssen, wenn auch die gesetzlichen Grundlagen in den einzelnen Ländern verschieden sein mögen. Sowohl auf schul- als auch auf privatmusikalischem Gebiete ist eine gewisse Angleichung

unentbehrlich. Dabei wird jeder Zentralisierungsgedanke entschieden abgelehnt werden müssen, da die deutsche Musikpflege von jeher durch ihre Mannigfaltigkeit, durch ihre provinziell bedingte Eigenart ihre Bedeutung, ihren Reiz erhalten hat. Auch im Zeitalter des nivellierenden Verkehrs wird Schleswig-Holstein andere Volkslieder bevorzugen, als der badische Schwarzwald. Nur der durch die Grammophonplatte verbreitete letzte Schlager ist im Osten und Westen gleich heimisch.

Für die preußische Kunstverwaltung sind die nächsten Etappen auf dem Wege schon vorgezeichnet. Den wiederholt angenommenen Anträgen des Landtages entsprechend, hat die Staatsregierung zunächst an den inneren und äußeren Ausbau der Akademie für Kirchen- und Schulmusik heranzugehen. Schon längst reicht das ursprünglich für zwanzig Eleven berechnete Gebäude in der Hardenbergstraße nicht mehr aus. Nur die bedrängte Lage der Staatsfinanzen macht es erklärlich, daß trotz der grundsätzlichen Zustimmung zu einem Erweiterungs- oder Neubau der Plan noch nicht verwirklicht ist. Die der Akademie im Schloß Charlottenburg zugestandenen Unterrichtsräume können nur als ein wenig befriedigendes Provisorium angesehen werden. Die Akademie für Kirchen- und Schulmusik, als die berufene Hüterin des staatlichen musikalischen Erziehungswesens auf dem Gebiete der Schule und Kirche, wird auch organisatorisch noch an Ausdehnung gewinnen müssen, um ihrem nach der Neuordnung der Lehrerbildung, der Einführung des künstlerischen Prüfungsamtes, der Errichtung selbständiger Kirchenmusikschulen durch die evangelischen Kirchenbehörden wesentlich erweiterten Pflichtenkreis gerecht zu werden. Der Ausbau des Fachberater-Netzes für Volks- und höhere Schulen, die Neuschaffung der für Volksschullehrer unbedingt nötigen Fortbildungseinrichtungen, zur Durchführung der Richtlinien von 1927, die mit der Jugendmusikbewegung in Zusammenhang stehenden Institute, die der Akademie angegliedert sind und organisatorisch und sachlich weitergeführt werden müssen, die Verstärkung der evangelischen und katholischen liturgischen Unterrichtseinrichtungen, alle diese Aufgaben müssen alsbald gelöst werden. Hand in Hand damit geht auch die Entwicklung bei den alten Universitätsinstituten für Kirchenmusik in Breslau und Königsberg, die sich längst den neuen Forderungen der Schulmusik angepaßt haben, und bei der 1925 eröffneten Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, die unter Leitung von *Abendroth* und *Braunfels* den Fragen der Schul- und Kirchenmusik von Anfang an besonders großes Interesse zugewandt hat.

Die Hochschule für Musik in Berlin tritt nach der schnellen und angesichts ihres gleich gebliebenen Verwaltungsapparats schwierigen Erweiterung in ein Stadium, in dem sie vor organisatorischen Anbauten bewahrt bleiben muß. »Zu viel des Neuen brächte Reu.« Mit der Eröffnung einer *musikalisch-akustischen Versuchsanstalt für den Rundfunk*, die im Zusammenhang mit Technikern und Akustikern den praktischen Musikern Gelegenheit geben soll,

endlich die phonetischen Grundfragen des Mikrophons zu untersuchen und diese Arbeiten auch für die Praxis nutzbar zu machen, mit dem Ausbau des *Seminars für Musikerziehung* soll sich hier zunächst die weitere Entwicklung ruhig vollziehen.

Denn schon melden sich innerhalb des Bereiches der musikalischen Berufsausbildung Kräfte, die unter Ablehnung der bisher erzielten Ergebnisse, einer völlig veränderten Form der Berufsausbildung das Wort reden. Die in Vorbereitung befindliche *Hochschule für Musik in Frankfurt a. M.* steht im Mittelpunkt dieser Diskussion; in dem interessanten Programmheft, das anläßlich des diesjährigen Deutschen Kammermusikfestes in Baden-Baden herausgegeben wurde, nimmt *Licco Amar* das Wort zu diesem Thema. Nach den voraufgegangenen Versuchen in Münster wird die jetzt in Essen entstehende Musikfachschule, die unter Leitung von *Schulz-Dornburg* und *Erpf* demnächst eröffnet wird, besonderes Interesse in der musikpädagogischen Welt beanspruchen dürfen.

Die mit dem Privatmusik-Erlaß zusammenhängende Prüfungsordnung hat in den Seminaren und Konservatorien lebhafte Bewegung hervorgerufen. Der Andrang zu den Prüfungen wächst dauernd, einzelne Seminare haben sich wesentlich vergrößert. Der Erlaß, der in Konferenzen mit den Vertretern *aller* Fachverbände im März und Mai wieder in allen Details durchberaten wurde, wird unter Berücksichtigung der vorgetragenen Wünsche in einzelnen Punkten modifiziert werden, wenn die ausführenden Organe, die die Hauptarbeit leisten, sich zu den vorgeschlagenen Änderungen geäußert haben werden.

Für das Chorgesangwesen fehlen trotz der wohlwollenden Haltung des Landtags und der Regierung die Mittel, um auch nur in bescheidenem Maße den Notständen abhelfen zu können. Nach dem Wegfall der Militärkapellen sind viele Oratorienvereine nicht mehr in der Lage, die Kosten für die Veranstaltung von Chorkonzerten mit Orchester aufzubringen. Die Bezahlung eines guten Dirigenten, die Anschaffung eines Klaviers, die Bestellung guter Notenliteratur macht den vom besten Wollen geleiteten Chören unüberwindliche Schwierigkeiten. Die gleichen Stellen, die sich in großzügiger Weise für eine kostspielige Pflege der Opernkunst einsetzen, versagen, wenn auf dem für die musikalische Volkskultur so entscheidenden Gebiete des Chorgesangs verhältnismäßig geringfügige Geldmittel erbeten werden.

Die mangelnde Erkenntnis in die Zusammenhänge der verschiedenen musikalischen Bezirke führt zu unfaßbaren Entschlüssen. In manchen städtischen Verwaltungen bewilligen fortschrittsfreudige Parteien gelegentlich jede Erhöhung des Theaterbudgets und lehnen alle Anträge, die zur Hebung der Volksmusikpflege dienen können, ab. Hier muß die Stoßkraft der geeinten Musiker, muß die mittlerweile erstarkte Organisationskritik einsetzen. Der Verdrängung des hochwertigen Konzerts durch Radio und Kino, der Vergiftung des musikalischen Geschmacks durch Schmutz und Schund, dem Rückgang

des musikalischen Schaffens kann nur durch energische Maßnahmen zur Erweckung und Festigung der Musikalität unserer Jugend, durch Ausbau aller das musikalische Volksleben sichernden Einrichtungen begegnet werden.
Ebenso wie Sport und Körperpflege muß in Deutschland das Lied, die Musik Allgemeingut aller Volkskreise werden. Noch fehlt der Musikunterricht in Fach- und Fortbildungs-, in den landwirtschaftlichen, in den Handwerkerschulen. Noch wird der Gesangverein vom größten Teil des musikgebildeten Publikums nicht recht ernst genommen, die Kirchenmusik als »unmodern« bezeichnet. Aber untrüglich sind die Symptome für eine durchgreifende Wandlung. Die Umstellung des Ausbildungsweges der Musiker läßt erhoffen, daß freilich in anderem Sinne, als es früher der Fall war, der universal gebildete, praktisch und wissenschaftlich gleich geschulte Musiker sein Berufsschicksal und damit auch das Schicksal der deutschen Musik mitbestimmen wird, daß auf einer höheren Ebene »der alte Kantor« wieder ersteht. Der Geist der Zeit, der auf allen Gebieten das Spezialistentum überwindet und zur Totalität drängt, wird auch die Musikorganisation grundlegend verändern.
Die *VI. Reichs-Schulmusikwoche in Dresden* läßt an die besten Traditionen musikalischer Universalität anknüpfen. Thomasschule und Kreuzschule ragen heute noch als einzigartige Institute der Schulmusik hervor, sie haben den musikfeindlichen Einflüssen vergangener Zeiten am stärktsen Widerstand geleistet und können heute wieder als Vorbilder gelten. Die Errungenschaften, die Sachsen insbesondere in bezug auf die Zahl der Musikunterrichtsstunden an höheren Lehranstalten, Einführung des Instrumentalunterrichts in der Deutschen Oberschule und Gleichstellung der Musiklehrer mit den wissenschaftlichen Lehrern aufzuweisen hat, werden bei dieser Veranstaltung sicher allgemein wirksam werden.
Das Programm dieser Schulmusikwoche soll zunächst wieder durch die berufensten Vertreter der allgemeinen Erziehungswissenschaft über die pädagogische Lage orientieren. Die bei der Weltkonferenz für Erneuerung der Erziehung in Locarno zum Vortrag gebrachten wichtigen Erkenntnisse, die eine gewisse Übereinstimmung mit den Vorträgen bei der Pädagogischen Tagung in Weimar bekunden, werden sicher nicht ohne Resonanz bleiben. Die Frage nach dem Sinn der Freiheit wird auch für die musikalische Erziehung gestellt werden, die Grenzen dieser Freiheit auch für das musikpädagogische Feld sorgfältig abgesteckt werden müssen.
Die noch nicht ausgebaute, wissenschaftliche Fundierung der Musikerziehung wird durch erkenntniskritische und experimental-psychologische Darstellungen, durch Behandlung des Erlebnis- und Arbeitsprozesses und des Begabtenproblems angebahnt. Der Musikunterricht vom Seminar für Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen über die Volksschule, Mittelschule, höhere Lehranstalt hinweg bis zur neuen Lehrerbildung unter Berücksichtigung der Verhältnisse in den größten deutschen Freistaaten, sowie die Darlegung der

Frage der Stundenzahlen in den verschiedenen deutschen Ländern steht ebenso wie die Behandlung des Prüfungswesens und der Ausbildung der akademischen Schulmusiklehrer und endlich das Verhältnis der Universität, der Musikhochschule, der höheren Tonkunst zu diesem ganzen Komplex im Mittelpunkt dieses Kongresses. Zum erstenmal wird bei dieser Schulmusikwoche der Versuch gemacht, die Spezialthemen in besonderen Sektionen an den Nachmittagen durch Vorträge kurz begründen und ausgiebig von den Fachinteressenten erörtern zu lassen. Die häufigen Wünsche, daß die Praktiker bei den Schulmusikwochen mehr Gelegenheit zur Äußerung bekommen sollen, haben zu dieser Teilung des reichen Stoffgebietes geführt.

Ihren eigentlichen Wert werden die Reichs-Schulmusikwochen freilich erst erlangen, wenn Vertreter der Tonkünstlerschaft, der Presse, des Publikums diesen Tagungen die gleiche Bedeutung wie einzelnen Musikfesten beimessen, wenn das Wort von Kretzschmar »Die Mehrzahl der Tonkünstler hat noch immer keine Ahnung von der Wichtigkeit des Gegenstandes« seine Berechtigung verloren hat. Die einheitliche Idee unserer Musikerziehung setzt sich trotz aller äußeren Gegensätze unbeirrbar durch. Die Erkenntnis von der Notwendigkeit einer einheitlichen Musikorganisation, einer von Staaten und Städten, Fachorganisationen und Instituten getragenen Zusammenfassung und planmäßigen Gliederung der Musikerziehung und Musikpflege wird folgen und dem deutschen Musikleben, dem deutschen Musikschaffen die unentbehrlichen Grundlagen bieten.

BACHS EINWIRKUNG AUF DAS KIRCHENMUSIKALISCHE SCHAFFEN DER GEGENWART

VORTRAG AUF DEM DEUTSCHEN BACH-FEST IN BERLIN

VON

HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Über Bachs Einwirkung auf das kirchenmusikalische Schaffen der Gegenwart hatte an dieser Stelle eigentlich Arnold Mendelssohn sprechen sollen, der es dann aber vorgezogen hat, sich auf eine besondere Ergänzung meines Themas zu beschränken durch Hinweis auf das große Deprofundis des Schumann-Freundes C. A. Wilsing. Es hätte natürlich besonderen Reiz und hohe Wichtigkeit gehabt, zu unserem gesamten Gegenstand einen der im Vordergrund stehenden Mitspieler selber zu vernehmen, dessen Ausführungen gewiß den Urkundenwert eines persönlichen Bekenntnisses gehabt hätten, während ich mir bewußt bin, nur als einer von vielen Zuschauern die heutige Lage erörtern und beschreiben zu können, was natürlich sehr viel weniger ist.

Aber ich bin doch vielleicht sachlich insofern im Vorteil, als ich manches über Mendelssohn und seine Kollegen in Bachianis werde aussprechen dürfen, was er selbst aus begreiflichen Gründen verschweigen würde — vor allem Werturteile, soweit sie sich dem Betrachter notwendig aufdrängen. Und was dem Musikhistoriker gegenüber dem Schaffenden abgeht, die Berechtigung zum Beichten eigener Schaffenserfahrung, das kann er vielleicht durch weiteren und objektiveren Überblick über alles einschlagende Material ein wenig wettmachen. Womit ich auf die Umgrenzung meines Themas komme: ich werde mich notgedrungen auf die Behandlung nur deutscher neuerer Werke beschränken, obwohl auch ausländische Einwirkungen Bachs — zumal auf französische Meister — ja wohl außer Frage stehen. Und ich kann nicht mit großen Sonderstudien an Material aufwarten, sondern muß mich wesentlich auf das mir ohnehin Bekannte beschränken — was vielleicht vor Verzettelung schützt. Gegenüber dieser Einengung wage ich aber auch eine Erweiterung des Blickkreises: wir wollen den Begriff der Gegenwart nicht allzu pedantisch nehmen; streng betrachtet ist diese Gegenwart ja nur die heutige Sekunde, die eben noch Zukunft war und jetzt schon in die Vergangenheit hinübersaust; möge man die Gegenwart von Brahms und Reger an datieren, und es sei erlaubt, selbst gelegentlich Beispiele aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit einzubeziehen, um an ihnen die Besonderheiten jüngster Bach-Nachfolge gegensatzweise zu erläutern. Zum andern werde ich den Begriff der Kirchenmusik nicht zu eng umzäunen. Seine Grenzen verfließen schon bei Bach manchmal, da ja z. B. bei der h-moll-Messe gefragt werden kann, wie weit es sich noch um liturgische Musik, wie weit um absolutere »Tondichtung an und für sich« handle, ähnlich bei gewissen Hochzeitskantaten, Orgeltokkaten usw. Ungefähr ebenso unbestimmt verläuft ja die Wasserscheide zwischen kirchlich und geistlich oder gar nur »religiös inspiriert« bei Regers Orgelwerken, bei Brahms' Motetten oder Courvoisiers Liedern, und ebenso bei modernen Requiems, Oratorien und Kantaten, wobei ich in dubio den Rahmen lieber weiter als enger spannen möchte. Daß der Cöthensche Kapellmeister Sebastian Bach auch in zweifelloser Konzertmusik der Nachzeit unverkennbar Niederschläge gefunden hat, sei im Vorbeigehen als allgemein bekannt angemerkt: es sei nur an Georg Schumanns »Orchestervariationen über ein Thema von Bach« und das großartige Gewebe des Concerto grosso von Kaminski, an die »Konzerte im alten Stil« von Reger und seinem Schüler Hermann Grabner, an die Doppelviolinsuiten Zilchers, sowie an das Klavierkonzert von August Halm, den Heuß eine Motte aus der Perücke Bachs genannt hat, erinnert. Ihnen hat sich neuestens eine ganze Reihe von Werken mit cembalohafter Behandlung des Klavierparts angeschlossen. Wie Bach aufs deutsche Lied der Spätromantik eingewirkt hat, erhärtet besonders Robert Schumann mit Gesängen wie »Am Rhein, am heil'gen Strome«, »Eingeschlafen auf der Lauer« und »Dämmerung will die Flügel spreiten«; auch sei



Dr. P. Wolff, Frankfurt a. M.

Leo Theremin vor seiner »Vox«



Copyright Atelier Stone, Berlin

Jörg Mager an seinem »Sphärophon«



Hans Ruckers-Cembalo



Carl Maria von Webers Flügel

einer allerliebsten weltlichen Quasi-Bach-Kantate über einen schnurrigen Claudius-Text von Martin Schlensog freundlich gedacht. (Serenata im Walde zu singen, Bärenreiterverlag, Augsburg 1926.) Ebenso wäre von außerkirchlichen Bach-Beeinflussungen die verhältnismäßig reiche Literatur für Violino solo senza basso seit Reger und Courvoisier zu nennen, fürs Klavier die neue Variationen- und Fugenliteratur eines Reger, Halm, Arthur Willner (Fugen »von Tag und Nacht«), Waltershausens »Polyphone Studien«, besonders aber Ferruccio Busoni mit seiner imponierenden »Fantasia contrappuntistica«, die ja ein einziges »musikalisches Opfer« an den Meister der »Kunst der Fuge« darstellt. Die Liste wäre noch außerordentlich erweiterbar, doch liegt ihre Ausführung jenseits unseres Themas.

Nun darf allerdings gesagt werden, daß es hier wie in den nachfolgend zu behandelnden geistlichen Tonwerken meist um Anregungen in stilistischer Hinsicht geht, die die neueren Komponisten nicht bei Bach allein zu suchen brauchten, die der ganzen Bach-Zeit gemeinsam gewesen sind oder sogar bis in die Tage Heinrich Schützens hinaufreichen. Regers Begriff »im alten Stil« ist da so allgemein und dehnbar wie jener etwa der »schlichten Weise«. Und trotzdem ist Bach selbst doch für die Romantik und Nachromantik das eigentliche Tor, der wichtigste Durchlaß gewesen, das fast universale Sprachrohr, durch das alle »große alte Zeit« zu den Enkeln gesprochen hat. Von wirklich musikhistorischen Neigungen wie etwa bei Brahms abgesehen, der selber Schütz-, Scheidt- und Buxtehude-Neuausgaben studiert, der Mattheson und Keiser auf Bibliotheken spartiert hat, sind die Musiker des 19. Jahrhunderts mit der Tonkunst von der Hochrenaissance bis zum Rokoko ganz überwiegend immer nur durch eingehendes Studium Bachs und Händels in fruchtbare Berührung gelangt. Und auch das Kräfteverhältnis beider Heroen in ihrer Einwirkung auf die Nachfahren läßt sich — trotz aller Bewunderung von Mozart, Haydn, Beethoven, Felix Mendelssohn usw. für Händel — aus einem hübschen Ausspruch von Brahms ablesen, der ja als Meister der »Händel-Variationen« ein unverdächtiger Zeuge genannt werden darf. Er sagte einmal, wie Schweitzer ausführt, zu einem Besucher ungefähr so: »Wenn die neuen Bände von Chrysanders Händel-Ausgabe auf mein Klavier kommen, so freue ich mich schon, sie bei gelegener Zeit bewundernd durchzuspielen; aber wenn ein neuer grauer Band der Bach-Ausgabe kommt, so stürze ich mich sofort darauf, um ihn bis ins kleinste zu studieren.«

Man wird es verstehen, wenn ich diese Dinge nicht vom liturgischen, sondern vom musikalischen Standpunkt her anfasse — nicht nur, weil mir der letztere persönlich näher liegt, sondern auch, weil Bachs kirchenmusikalischer Einfluß gar nicht bei den Bekenntnisgrenzen halt macht, sondern auch bei katholischen Gegenwartskomponisten — genannt seien nur Carl Thiels Werke — Spuren hinterlassen hat, womit aber schon die liturgischen Bedingungen einer bestimmten Konfession hinter uns bleiben. Dann muß gesagt werden, daß sich

die liturgischen Verhältnisse in der protestantischen Kirche seit Bachs Zeit allzusehr verändert haben, um heute auch noch den primären Rahmen für die Betrachtung seiner Nachwirkungen abgeben zu können. Aber schon die Tatsache, daß heute — nach hundertjährigem fast völligem Erlöschen der Gattung — überhaupt wieder Kirchenkantaten geschrieben werden, und daß man — schon, um Bachs und seiner Nachfahren Kantaten und Orgelwerke ins Kirchenmusikleben wieder einstellen zu können, — besondere dementsprechende Nebengottesdienste, liturgische Feierstunden usw. geschaffen hat, zeigt ja aufs nachhaltigste den gewaltigen geistigen Einfluß, den der Kosmos »Bach« heute mehr denn je ausstrahlt.

Suchen wir nun nach einer großen Linie, die die mannigfaltigen Nachwirkungen Bachs auf die Kirchenmusik der Neuzeit richtungsweise, wesenhaft, stilistisch ordnen könnte, so glaube ich sie in der Beobachtung zu erkennen, daß diese Einflüsse in der Hauptsache von einer vermeintlich getreuen, am Wesentlichen aber zunächst meist vorbeigreifenden »Imitation von Einzelheiten« sich abgewandelt und entwickelt haben zu einer weit freieren, allgemeineren, aber auch mehr den Kern treffenden »Bach-Gesinnung«. (Wobei einfache Bach-Zitate, wie all jene B-A-C-H-Themen oder nachweisbare Themenanspielungen wie bei Beethoven, in Draesekes Klaviermusik oder Liszts »Weinen-Klagen«-Ostinatowerk für Orgel, beiseite gelassen werden können.) Jener vorerwähnte Satz scheint ja wohl auch allgemeiner in der Stellung der Künste zur Vergangenheit seine Bestätigung zu finden, wenn man den Weg überschaut, der etwa von den »gotischen« Bahnhöfen Friedrich Wilhelms IV. zu der freien, organischen Umwertung alter Stilanregungen bei den besten heutigen Architekten führt — und so anfechtbar uns auch das abgebrauchte Schlagwort vom »Fortschritt in der Kunst« neuerdings erscheinen mag, so muß hier doch wohl ein entschiedener Verfeinerungsprozeß anerkannt werden. Was die retrospektive Romantik der Bachianer seit E. T. A. Hoffmanns Versuchen als magischen Zauber einer verschwundenen Herrlichkeit durch pessimistisches Nachahmungsbestreben zu einer Art von Scheindasein festzuhalten versucht hat, das hat sich dem neubarocken Selbstgefühl der Gegenwart zu einem fern ragenden Bilde sublimiert, das uns nun nicht mehr zu bloßen Epigonen herabzudrücken droht, sondern zu beglückender Selbstbehauptung ermutigt und verpflichtet. Der Segen des Werther-Epilogwortes »Folge mir nicht nach« ist eben allmählich begriffen worden in dem Sinn, daß eine »Nachfolge« keine Nachäffung, sondern eine organische Umwertung sein soll. Verfolgen wir nun den Schatten Bachs durch die religiöse deutsche Musik der neueren Zeit, so bewahrheitet sich die überall zu machende Erfahrung, daß gerade der ganz Große einer jeden, stilistisch noch so wechselnden Zeit etwas anderes, aber Entscheidendes zu sagen haben wird. Es wäre unberechtigter Hochmut, zu behaupten, Bach sei dann und wann schlechthin mißverstanden worden (wer weiß, ob man »unserer« Auffassung nicht bald den gleichen Vor-

wurf machen könnte?); sondern einer jeden Epoche kehrt er eine andere Seite seines Wesens zu, die hier als besonders verwandt eben leichter gesehen und begriffen wird, und erst die Summe aller vergangenen und künftigen Auffassungen ergäbe den Totalbegriff seiner Nachwirkung. Deshalb werden, wie es H. Petrich in seiner Paul Gerhardt-Biographie hübsch ausgeführt hat, die »Nachgeschichten« immer wichtiger in der Biographik werden. Das ist mit den wechselnden Palestrina- oder Händel-Auffassungen genau so wie mit den mancherlei Mozart-, Beethoven- oder Wagner-Spiegelungen, die wir nun schon erlebt haben. Aber dieses gegenseitige Sich-Messen und Berühren zwischen den Epigonen-Zeiten und den großen, konstanten Alten wird zugleich zu einer scharfen Probe auf die Vollkarätigkeit eben jener Nachfahren. »Sage mir, wie du zu Bach stehst, und ich will dir sagen, wer du bist.« Daß da die wechselnden Bach-Auffassungen auch der führenden Forscherpersönlichkeiten nicht ohne wichtigen Einfluß auf die Form der Bach-Nachfolge bei den schaffenden Musikern der betreffenden Zeit und des betreffenden Landes bleiben konnten, ist wohl einleuchtend, und das nicht nur durch persönliche Beziehungen, wie etwa zwischen Philipp Spitta und dem Kreise Brahms-Herzogenberg-Kiel, zwischen Reger, Wolfrum, Straube, zwischen den Pirro, Schweitzer, Rolland und den Orgelkomponisten Frankreichs, sondern es ist auch durch die vielleicht oft gering geachtete Selbstverständlichkeit begründet, daß sie jeweils alle, Forscher wie Bildner, unter dem Zwang desselben Zeit- und Nationalstils stehen.
So sollte man z. B. begreifen lernen, daß die Bach-Forschungen Wilhelm Werkers, die gewiß in vielen Einzelheiten fehlgehen und in der Annahme eines bewußten Arithmetikschaffens Bachs über das Ziel weit hinausschießen, doch ganz gewiß einen richtigen Kern haben — nämlich den Nachweis für ein staunenswertes Raum-, Form- und Proportionsgefühl in Bachs Unterbewußtsein, wobei eben nur statt des erquälten restlosen Aufgehens der Rechnung eine starke »Streuung« zugestanden werden sollte, um zu überzeugen. Und es sollte statt schonungsloser Ablehnung erkannt werden, daß hier — wenn auch in gelegentlich grotesker Übertreibung — zwangsläufig ein Typus der Bach-Auffassung sich herauskristallisiert hat, der in Parallelität zu den Händel-Untersuchungen Steglichs oder den überraschenden Wagner-Forschungen von Alfred Lorenz dem Konstruktivismus der jüngsten bildenden Kunst wesensverwandt zur Seite tritt — ein äußerster kristallinischer Formalismus, der genau so »gemußt« und darum in Grenzen berechtigt ist wie etwa die Bach-Interpretation der Gruppe Halm—Kurth—Jöde. Schädigung tritt erst ein, wo All- und Alleingeltung solcher Richtung beansprucht wird.
Zum Bilde dieser äußerst unsentimentalen Neuorientierung gehört denn auch die jüngste Ausführungsart Bachscher Musik — während Brahms, Reger und ihre Zeitgenossen hier noch den ganzen Subjektivismus, den Empfindungszauber der Romantik, impressionistisch und expressiv in die Interpretation hineingegossen haben, spielt jetzt ein Kaminski, Toch, Hindemith Bach mög-

lichst in lapidarer Starrheit, objektiv, unbewegt, unerschüttert und läßt nur die Eisblumenkristalle seiner Stimmführungen leuchten; soweit ich sehe, liegen die Wurzeln dieser Auffassung bei Busonis romanischem Formgefühl, es ist der Drang des letzten Nietzsche nach klarster Schneeluft, es ist die von Busoni ersehnte »Neue Klassizität« — und auch ihr hält Bach stand, auch sie trifft eine Seite seines unendlichen Wesens, die Architekturstarre der barocken »pièce d'une tenue«, den Zeitgenossen von Leibniz und Pöpelmann. Unsere Zeit ist übersättigt von der Gefühlsprostitution, der Beichtwollust, der Haltungslosigkeit — nichts bezeichnender und wichtiger als der allgemeine Drang zur Wiederbelebung der Spieluhren H. L. Haßlers, wie er kürzlich u. a. in Donaueschingen Tat geworden ist. Freilich studiert ein Hindemith mit derselben Hingabe Seb. Bach und — Grammophonplatten von Negergesängen, beides als Gegengift gegen die Romantik.

Ich habe mich scheinbar von meinem Thema entfernt und bin doch mitten inne geblieben, wie man sogleich erkennen wird — denn der Weg von der Romantik Felix Mendelssohns über den Expressionismus des jungen Reger zur »neuen Sachlichkeit« Kaminskis ist auch der Weg Bachs im Neuschaffen unserer Kirchenmusik gewesen. Als Ausgangspunkt diene der »Paulus« Mendelssohns von 1835, an dem man auf Schritt und Tritt die unmittelbare Nachwirkung sogar von Händels »Israel in Ägypten« (z. B. in den punktierten Rhythmen) wie diejenige von Bachs Matthäuspassion — vor allem in den choralartigen Chorsätzen — verfolgen kann. Von niemandem wird man im Kreise der Neuen Deutschen Bach-Gesellschaft mit größerer Liebe und Ehrfurcht sprechen wollen als von dem Wiedererwecker der Matthäuspassion; und doch — der Wahrheit die Ehre — welche nazarenische Zagheit, Weichheit, innere Formatverkleinerung bedeuten diese liebenswürdigen Aquarelle, gemessen an den kernig herben, riesenhaften Fresken der Vorlage; man braucht auf sie nur sinngemäß das fein ironische Urteil Robert Schumanns anzuwenden, das dieser gelegentlich der Orgelsonaten Mendelssohns ausgesprochen hat: »Blumen von jenem Felde, auf dem einst Bachs Rieseneichen gewachsen sind«. Und doch waren jene pseudo-bachschen Paulussätze immerhin schon eine Tat, gemessen an den entsprechenden Stücken in Friedrich Schneiders oder Loewes Oratorien, und die älteren Zeitgenossen hatten genug Anstoß an der »Erziehung in Bach« genommen, die Zelter seinem großen Schüler hatte angedeihen lassen.

Wie rührend übertrieben und äußerlich jene Romantiker die »Nachfolge Bachs« aufgefaßt haben, zeigt sehr drastisch das Oratorium »Johannes der Täufer« (1854) des Münchners Jul. Emil Leonhard aus dem Kreise Franz Hausers, das in den Oboechören und der Trompetenbehandlung Bachs Instrumentation völlig imitiert, was aber dem Mozartstil des Werkes ebenso wesensfremd ist, als wenn umgekehrt Robert Franz dem echten Bach das Mozartorchester aufquälen wollte. Welche Veredlung des Verhältnisses zu Bach bedeutete da die

Stellung von Brahms oder von Friedrich Kiel, die in einer chromatisch-homophonen, flächig-koloristischen Zeit durch eisernes Bach-Studium ihre polyphonen Anlagen zu neuer Altmeisterlichkeit entwickelten und in der Pflege des Kanons, der Fuge, der Imitation doch weit mehr und Lebendigeres schufen als die unbescheidenen und dabei von vornherein etwas staubigen Organistenfugen Alexander Klengels. Hier, besonders in Brahms' Motetten und seinem Deutschen Requiem, findet die erste große Rückwendung von der — im weitesten Sinne — mannheimernden Epoche statt; technisch auf die Spitze formuliert, könnte man's dahin ausdrücken: der Fundamentbaß bei Brahms wird wieder gleichwertig durchgeformte Linie, er ist nicht mehr bloßer Bodensatz breiter Harmonieflächen. Daß im übrigen Brahms in der Melodik und Harmonik doch noch viel näher bei Beethoven, Schubert, Schumann daheim ist als bei Bach, kann ruhig anerkannt werden, ohne damit seiner Größe etwas zu nehmen. Eher ist er in der Rhythmik, z. B. durch die Vorliebe für Hemiolen, Bach-Schüler zu nennen. Daß aber sein strenges Beispiel neuer Zunfttugend im Zeichen Bachs rühmlichstes Vorbild für seine Zeitgenossen und Nachfahren von Kiel, Draeseke, Herzogenberg, Albert Becker bis zu Taubmann und Zilcher, gewesen ist, darf ihm zu sonderlichem Ruhm angerechnet werden. Sehr landläufig ist es ja nun, Max Reger als den großen Bach-Erneuerer unserer Tage zu feiern, und er selbst hat dazu von jener »den Manen Bachs« gewidmeten Orgelsuite op. 16 und seiner gewaltigen B-A-C-H-Fantasie an in gewissem Sinne das Signal gegeben. Gewiß begegnen uns bei ihm auf Schritt und Tritt formale Anregungen Bachs — man denke nur an die Choralkantaten, obwohl manche von ihnen mehr bei Hammerschmidt als bei Bach beheimatet sein dürften, man denke auch an seine kleinen geistlichen Lieder op. 137, die deutlich den Schemelliliedern frei nachgeformt sind; auch die »stehende Welle« (mit Hermann Nohl zu reden) gewisser mittlerer Werke von ihm — ich denke etwa an das Violinkonzert — gemahnt an die Affekteinheit Bachscher Sätze. Aber näher zugesehen, überwiegt doch weit das wesenhaft Trennende, das Inkommensurable beider Meister: gegenüber Bachs gehaltener Terrassendynamik hier das Äußerste an dynamischen Wellen der vollen Affektentbindung, was besonders gegenüber der Fugenwelt beider Tonsetzer eklatant wird: bei Bach, worauf Halm hingewiesen hat, in der Fuge nur eine innere, nie eine äußere Steigerung — bei Reger in fast naiver Uniformierung stets das Ganze ein einziges Crescendo. (Man vergleiche Gatschers ausgezeichnetes Buch über Regers Fugentechnik.) Bei Reger — wenigstens bis zu seiner großen Wende von der Leipziger zur Meininger Zeit, wohl die orgelhafte Registrierung des Orchesters und die Gleichwertung vieler Horizontalverläufe, aber doch zu gänzlich anderen Ausdruckszielen — der beängstigte, vereinsamte, individualistische Mensch im Lärm von 1900 gegen den im Gemeindeorganismus stark verzahnten, von keinem Glaubenskonflikt gestörten, wenn auch unendlich jenseitssüchtigen Großmeister von 1730. Bei diesem Reger in seiner stärksten

Zeit ein verunklarendes Ballen von Leidenschaftsmassen, eben Expressionismus — bei Bach trotz aller Leidenschaft des Barockmenschen ein selbst bei reichster Stimmenkombination doch unendlich klares, formvolles Bild — womit ich Bach gewiß nicht vom Dionysier zum Apollinier — fast hätte ich gesagt — »degradiert« und Reger nicht zum Formnegierer verzeichnet haben will. Was bleibt, ist Regers polyphone, komplizierende Anlage, die ihn mit Bach, aber auch mit Schumann, mit Pfitzner, unter den mehr »gothischen« Ewigkeitstyp deutscher Menschen stellt, und es bleibt seine zunfthafte Arbeitsart; aber das »immer in Fugen denken müssen«, das Reger einmal bekannt hat, hat er denn doch mit zuviel anderen, älteren Meistern gemeinsam, um ihn darum durch das schiefe Wort vom »Bach unserer Zeit« belasten zu dürfen. Auf ihn kann, wie auf jeden sehr ausgeprägten Schöpferischen, statt der Abstempelung als »Bachianer« besser das Lachnersche Scherzwort vom »selber aner« zur Anwendung kommen.

Damit stehen wir in der unmittelbaren Gegenwart der heute noch schaffenden Tonsetzer. Wohin da bei dem Reichtum an Köpfen zuerst greifen, da sie fast alle irgendwie Bach verpflichtet und zugehörig erscheinen, wenn auch jeder mit jener Reservatio mentalis des bekannten Reichskanzlerworts »So wie ich ihn verstehe«? Vielleicht wird uns ein kurzes Verweilen bei Bachs Vorzugsinstrument, der Orgel, und ihrer neuesten Literatur am ehesten zur Klärung verhelfen. Welch weiter Weg ist da zurückgelegt, welch starker Stilumschwung ist erfolgt, seit etwa die noch so ausgeprägt rheinbergernden Orgelsonaten Philipp Wolfrums einmal als das Modernste gegolten haben, seit die Liszt-Wagner-Franck-Chromatik die Orgel zum »Stimmungsinstrument« umgeformt hatte. Wir brauchen ja nur den Blick auf die neueste Wendung im Orgelbau zu werfen, wo die Jugend vom Über-Zivilisierten des elektrischen Hochdruck-, Schwell- und Kombinations-Wunderinstruments wegstrebt, zurück über Bachs Silbermanntyp auf das Prätorius- und Compenius-Instrument der kammermusikalischen Klarheit und renaissancemäßig stillen Schlichtheit. Schauen wir von Regers dämonischen Inferno-Variationen oder dem wunderbaren Beleuchtungszauber seiner Phantasie über »Wachet auf« auf die feingebosselten Choralvorspiele von Günther Raphael oder Raasted, die ja deutlich vom Weimarer Orgelbuch abstammen, auf die klare Harmonik und Formgebung der e-moll-Phantasie von Günther Ramin, die Introduktion und Chaconne von Karl Hoyer, d. h. die junge Straube-Schule, so wird die rückläufige Bewegung, das »Weg von Reger« und »Hin zu Bach« sinnfällig genug.

Daß daneben auch eine stark profilierte Richtung steht, die diese Knickung des Weges nicht mitmacht, sondern vorläufig noch die Richtung der »bisherigen Moderne« weiter verfolgt, läßt den Verlauf um so deutlicher werden. In diesem Sinne sei ein so bedeutendes Werk wie Adolf Buschs op. 19a genannt, das zwar über Bachs Matthäuspassion-Rezitativ »Eli lama« und »Aus

tiefer Not« geschrieben ist, aber eben nicht eine »Verarbeitung« im Sinne Bachs und der Jüngsten, sondern eine »Tondichtung über diese« — man möchte schier sagen — »Leitmotive« (allerdings ohne allen Wagner-Beigeschmack) darstellt; und diese Quasi-Regersche Haltung setzt auch, wenn ich recht sehe, Buschs Passacaglia und Fuge, Werk 27, fort. Sichtlich noch weiter ab von Bach in seiner Technik und ganzen Leichtigkeit steht Prohaskas schätzenswertes Werk 23 trotz der so Bachschen Formenzweiheit von »Praeludium und Fuge« — man sieht so recht an der Figuration der Nebenstimmen die mannheimernde »Scheinpolyphonie« (Herzogenberg nannte solche Figuration mit liebenswürdiger Ironie »Leipziger Kontrapunkt«) an Stelle einer wirklich diatonisch-stufenhaften Ornamentik im Sinne Bachscher Passagenbildung. Das wohnt alles mehr auf der deutschen Südseite, wo Händel, Mozart, Bruckner stehen. Wohl aber deutet die »Choralsonate« Kaminskis und die — wiewohl zu lang geratene — Phantasie von Geierhaas über »Media vita« eine entschiedene Fortsetzung des jungen Weges auf Bachs Linearität, Affekteinhelligkeit und Cantus firmus-Technik hin an.

Doch kommen wir zur Vokalmusik, wo nicht die Gegebenheiten der Orgel zu quasi-Bachschen Kriterien verführen können, wo viel eher die Urnatur des Chores von Bach, dem »Instrumentalisten in vocalibus«, abzuweichen einlädt, so daß hier Bachismen viel eher aus dem Willen des Schaffenden als aus Zufallsbedingungen des Materials erwachsen dürften. Natürlich möchte ich mich auch hier nicht in Aneinanderkettung aller bemerkenswerter Einzelwerke im Stil einer Sammelrezension verlieren, sondern mich an einige besonders repräsentative Gegenwartsleistungen halten; und das vor allem, weil es doch sozusagen unstatthaft ist, an sich vielleicht kulturell noch so erfreuliche Bach-Imitationen bei diesem oder jenem Duodez-Komponistlein nachzuweisen; sondern es kommt darauf an, *wer* sich zu einem Bach in Beziehung setzt. Ohne uns auf gefährliche Kommensurabilitäten oder gar angebliche Kongenialitäten einlassen zu wollen, muß doch ein gewisser Rang der Persönlichkeit vorausgesetzt werden, damit von einer spezifischen Qualität solcher Beziehungen gesprochen werden kann. Die Frage geht, wie sich die ragenden Exponenten einer Zeit zu Bach stellen. Man muß zugleich sehen, auf einen allgemeinen Gesichtspunkt dabei hinauszusteuern, denn es gibt ja eigentlich kein tristeres Handwerk als das bloß äußerliche »Einflüsse«-Sammeln, »Beeinflussungen«- oder gar »Plagiate«-Erschnüffeln, das bei der Verfolgung sogenannter »wandernder Melodien« so leicht allein übrig bleibt.

Was ich über Max Regers Stellung zu Bach bezüglich der Orgelwerke gesagt, scheint auch dasjenige zur Hauptsache mit vorweggenommen zu haben, was bezüglich seiner Vokalwerke zu sagen bleibt. Natürlich wäre ein Riesenwurf wie der »Hundertste Psalm« ihm ebenso wie die edle Klein- und Spätkunst etwa seiner letzten geistlichen Chöre unmöglich gewesen ohne intime Kenntnis der Bachschen Werke; aber das war ja ebensowenig strenge

Kirchenmusik wie etwa Brahms' »Fest- und Gedenksprüche« oder sein Triumphlied trotz der biblischen Texte; will man Reger als evangelischen Kirchenmusiker und zugleich am deutlichsten auf Bachschen Wegen sehen, so greife man etwa zu seiner Weihnachtskantate »Vom Himmel hoch« von 1903. Viel näher erscheint mir das Schülerverhältnis zu Bach bei dem um ein Menschenalter älteren H. v. Herzogenberg, wenn er auch den Altmeister noch wesentlich mit Mendelssohn-Brahmsschen Augen, mehr à la Donndorf denn à la Seffner, geschaut hat. Nichts bezeichnender als die Versuche Herzogenbergs, in seinen letzten und reifsten Arbeiten im Gebiet des evangelischen Kirchenoratoriums Rezitative aus Choralmelodien zu bilden, worin er sich originell glaubte — und in Wahrheit hat doch Bach in seinen Choralkantaten so manchmal schon das gleiche Verfahren vorweggenommen. Aber so hoch der feine Kleinmeister zu rühmen bleibt, sein Format reichte bei aller Trefflichkeit und Verwendbarkeit seiner kirchlichen Arbeiten nach Erfindung und selbst großformalem Können, wenn wir Stilverwandten wie Brahms und Joachim glauben wollen, nicht so völlig aus, er war viel zu sehr zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, als daß man ihn über den Brahminen hinaus ernstlich auch Bachianer nennen dürfte.

Wenn ich diesen Titel eines Bach-Zugewandten dagegen Arnold Mendelssohn als dem größten der heutigen protestantischen Kirchenmusiker für gebührend halte, so soll das nicht heißen, daß ich ihn an allgemein musikalischem Rang gegen Herzogenberg und Reger ausspielen wollte; das wäre mißlich und bei der zeitlich-persönlichen Nähe der Erscheinung, an der wir uns alle freuen, auch wohl noch gar nicht möglich. Es gilt nicht, ein Wert-, sondern ein Arturteil zu fällen. Betrachtet man seine Kantate »Zagen und Zuversicht«, sowie »Aus tiefer Not«, seine Motetten op. 81 und op. 90, seine achtstimmige »Deutsche Messe« und die neuesten geistlichen Chorlieder (um nur das Wichtigste zu nennen), so ist seine Bach-Nachfolge schon technisch deutlich genug: denke ich etwa an sein meisterliches *Rorate* »Träufet ihr Himmel« mit seiner eminenten Kenntnis des Chorklanges, den er so souverän zu lockern und in Teilmischungen zu kontrastieren weiß, mit der ebenso kühnen wie zwingenden Führung der Stimmen, der noblen Haltung der Choralsätze, der Bildhaftigkeit seiner Madrigalismen, ja an die ganze zyklische Gliederung solcher Gebilde, so muß man schon auf »Jesu meine Freude« und ähnliche Wunderwerke des Thomaskantors zurückgreifen, um entsprechende Vorbilder zu finden. Und die Unbekümmertheit, die straffe Logik seiner Horizontalverläufe, die weitab von aller Wohlredenheit, vom blassen Schönlingswesen weicher Akkordromantiker um die letzte Wahrheit des Ausdrucks ringt, ohne doch die akustisch günstigsten Bedingungen des a cappella-Satzes irgend zu verlassen, scheint mir erst recht aus Bachschem Geiste geboren. Vor allem in einem aber dürfte hier eine Verwandtschaft höheren Grades mit Bachscher Art gegeben sein: gegenüber so unendlich vielen Kirchenkomponisten des 19. Jahrhun-

derts, die über ein respektables Kantorenformat nicht hinausgekommen sind, ragt die A. Mendelssohnsche Kirchenmusik — wenigstens in ihren besten Leistungen — um Haupteslänge dadurch hinweg, daß sie objektiv, liturgisch, unromantisch ist, daß sie alle impressionistisch-nervösen Zufälligkeiten hinter sich läßt, allen kleinen und kleinlichen Ichtümlichkeiten gelassen aus dem Wege geht — und das scheint mir der allein Gutes versprechende Weg zu sein, den die neue Kirchenmusik insgemein einschlagen muß, wenn sie wieder zu Haltung, Schule, Traditionsfähigkeit gelangen will. Man erlasse es mir, von anderen zeitgenössischen Anerben der Bachschen Motettenkunst, wie Georg Schumann, Friedrich E. Koch, Felix Woyrsch, Joseph Haas usw., auch von den bedeutenden Chorwerken Gerhard Keußlers zu sprechen, die bei aller Verschiedenheit ihrer Richtungen doch ein Gemeinsames verbindet: die wesentlich zeitbestimmtere Marschhöhe, der erheblich präzisere Jahresstil gegenüber der sozusagen klassizistischen Zeitlosigkeit des Darmstädter Meisters. Es sei die Arnold Mendelssohnsche Linie nur noch an zwei Köpfen der jüngsten Generation kurz weiterverfolgt: Heinrich Kaminski und Ludwig Weber. Was ersterer etwa in seinem »Magnificat«, letzterer in seinem »Christgeburtspiel«, in persönlich sehr verschiedener, doch beidemal traumwandlerisch sicherer Weise und gemußtermaßen gibt, das ist entschiedene Versammlung zu Bach. Unverkennbar ist die Wegwendung von den verwischenden Mischrhythmen der Tristan- und Parsifal-Monodik zum rüstigen Gleichmaß und der mehr symmetrischen Passagen-Melismatik Bachs; daß damit ganz gewiß kein bloßes Altertümeln und Rückläufigwerden verbunden zu sein braucht, hat ja jüngst ein persönlicher Schüler Straubes und A. Mendelssohns, Kurt Thomas, in den kühnen Ganztonrückungen seiner a cappella-Messe mit allerseits überzeugendem Talent dargetan. Wie ja überhaupt diese ganze a cappella-Bewegung der letzten Jahre von Lendvai bis Hindemith mehr eine Bach-Welle, als etwa eine neue Palestrina-Renaissance darstellt. Dies alles aber steht unter großem Schicksalszwang, der vielleicht — wenn wir optimistisch sein wollen, und uns hole dieser und jener, wenn wir nicht mehr hoffen können! — wirklich zu einer höchst notwendigen »Zeitenwende« unserer Musikkultur führen kann. Wir lassen uns zwar nicht als Menschen des 20. Jahrhunderts einfach ins 14. bis 15. zurückdrehen, und (wäre es auch auf neuer Schraubenwindung) ein neues Mittelalter aus uns machen. Aber ein dem Besten des Mittelalters Parallelgehendes will vielleicht an uns neu in Erscheinung treten und verlangt von uns demütig-williges Mitgehen, ob es nun in Gotteshäusern oder auf Fabrikhöfen, in engen Stuben oder unterm blauen Himmel sich seinen unsichtbaren Tempel baut: an Stelle des eitlen Personenkults und der kleinen Wichtigkeiten des Individuums ein neues Frommsein in der Gemeinsamkeit, ein Zurücktauchen in heiligende Zunftgemäßheit, ein inniges »sich an den Händen Fassen aller Gutgesinnten«, ein stilles Sich-Besinnen und Gottanschauen im Sinn der großen alten Mystiker. Daß dabei der Musik nicht die kleinste

Rolle zufallen wird, ist nach dem Wesen dieser ganzen Bewegung gewiß, und daß sie künftig zu solchen Zwecken nicht unwert erfunden werden möge, dafür erhebt sich vor den Blicken der ihr Zugetanen immer riesenhafter das warnende, mahnende, helfende Bild des Meisters so vieler Meister, unseres »fünften Evangelisten« Johann Sebastian Bach.

GEIST UND TECHNIK

EIN BLICK IN DIE GESCHICHTE DES SCHAFFENS

VON

CURT SACHS-BERLIN

Man stellt mir oft die Frage, was nach meiner Ansicht den Antrieb im Verlauf der Musikgeschichte gebe, der Geist des Komponisten oder die Technik des Instrumentenbauers? Anders ausgedrückt: Ob die vorwärtsstoßende Kraft auf seiten eines neuen Stilgedankens oder eines neuen Tonwerkzeugs liege, ob der Wille des Schreibenden den Instrumentenbau nach sich ziehe oder umgekehrt der jeweilige Stand des Instrumentenbaus die jeweilige Richtung des Schaffens bestimme?

Die Frage mag oft gestellt worden sein, beantwortet ist sie nie. Mit gutem Grund. Denn ein So oder So, glaube ich, gibt es in diesem Falle nicht und kann es nicht geben.

Wenn hier von Schaffen gesprochen wird, so ist damit nicht Komponieren schlechthin gemeint. Der komponierende Virtuose freilich schreibt im Sinne seines Instruments; er kennt aus stündlichem Umgang seine Möglichkeiten und seine Grenzen; das Instrument inspiriert ihn. Der Schöpfer aber steht da wie Beethoven, als er Schuppanzigh zurief: »Glaubt Er, daß ich an Seine elende Fidel denke, wenn der Geist mich packt?«

Wo ein neuer Stil heranwächst, wo neuer Jugend Wollen die Hand nach neuen Zielen reckt, da ist Erneuerungszeit für die Darstellungsmittel gekommen. Damals, gegen das Jahr 1600, als in Italien jene musikalische Revolution ohnegleichen hereinbrach, als die edel- und klangvoll gesetzte Polyphonie des Madrigals und der Kanzon schal und blutlos, erkünstelt und erstarrt schien und ein junges Komponistengeschlecht, von seinen gelehrten Vorkämpfern kaum durch ein paar Zitate aus der antiken Literatur gedeckt, die Unbefangenheit und den Mut hatte, traditionslos eine nie gehörte Musik aus dem Boden zu stampfen, eine Musik, die nichts wollte, als wahr, gefühlsbetont und rührend, ja, erschütternd sein und wirken — damals verstaubte das ehrwürdige Bläserinstrumentarium der Renaissancezeit auf den Speichern der Hofkapellen, und in unerbittlicher Zuchtwahl durften nur diejenigen Tonwerkzeuge in den

Dienst des jungen Stils übertreten, die zu jauchzen und zu klagen fähig waren, die eine »Seele« hatten, die singen konnten.
Von dieser Jahrhundertwende an nahm die Violine ihren beispiellosen Aufstieg. Erst zehn Jahre vorher war sie entstanden, organisch, als jüngstes Glied einer Familie von Bratschen, Tenorgeigen, Celli und Kontrabässen, die in den letzten Generationen hochgekommen war. Und nun bot sie mit ihrem großen Tonumfang, mit ihrem Reichtum an Farben und ihren dynamischen Möglichkeiten dem neuen Stil ein unvergleichliches Ausdrucksmittel. Bald war die Violine Führerin des Orchesters und wichtigster Träger der Hausmusik; bald blühten in Brescia und in Cremona Stätten feinster Geigenbaukunst.
Also hat die Violine den neuen Stil geschaffen oder wenigstens befruchtet? Oder ist es umgekehrt gewesen? Ist die Violine ein Kind des neuen Stils? Die Antwort kann nur lauten: Keins von beiden. Denn der neue Stil ist eine in der gesamten geistigen Richtung der damaligen Jahrhundertwende begründete Reaktions- und Entwicklungserscheinung, und die Violine ihrerseits ist organisch aus ihrer Vorfahrenreihe erwachsen und sogar schon vor dem neuen Stil auf dem Plan. In voller geistiger Übereinstimmung mit den Willensäußerungen der Maler und Bildhauer, der Baumeister und Dichter, mit der ganzen seelischen Haltung des Einzelmenschen und der Gesellschaft, mit all dem Temperament der Zeit, vom gleichen Feuer beseelt und vom gleichen Winde vorwärts getrieben, entdecken und besetzen die Musiker ihr Neuland — und ihr Werkzeug, ihr Ausdrucksmittel ist da, ungerufen, hingestellt von einer Kraft, die stärker ist als einzelmenschliches Handeln.
Nach vielem Auf und Ab der stilbildenden Bewegung wird vier Generationen später ein neuer Vorstoß gegen starre Dynamik und Architektonik in der Musik gemacht. Die Bach-Söhne und ihre Zeitgenossen, als rechte Kinder des »empfindsamen Jahrhunderts«, wenden sich von der Monumentalität des Barock und der dekorativen Spielerigkeit des Rokoko ab; das Herzliche, Seelenvolle, anmutig Lächelnde und wehmütig Trauernde — kurz, das »Kantable« wird auf den Thron gehoben und hält abermals peinliche Musterung unter den Instrumenten ab. Viola da gamba, Viola d'amore, Laute, Theorbe, Cembalo, Blockflöte und Zink müssen den Platz räumen; sie gelten als unbiegsam, als unlebendig. Die neuen Lieblinge sind Oboe und Querflöte, deren Stimme nach dem Urteil der Zeitgenossen »ländliche unverdorbene Natur, arkadisches Schäfergefühl, mit einem Wort die musikalische Ekloge und Idylle« gibt, die Klarinette, deren Klang »in Liebe zerflossenes Gefühl — so ganz der Ton des empfindsamen Herzens« ist, und das Waldhorn mit seinen »sanften, süßen, den Nachhall weckenden, zärtlich-klagenden Tönen«.
Aber all diese neuen Lieblinge sind schon da. Ehe noch das entscheidende Wort im Kreis der Komponisten fällt, sind in Paris und Nürnberg und Florenz Instrumentenbauer dabei, Altes umzuformen und Neues zu ersinnen. Bezeichnend genug: wenn sie ein Ziel hatten, so war es nicht das, was später er-

reicht wurde. Als in Paris Mitte des 17. Jahrhunderts das Jägerhorn zum Kunstinstrument weitergebildet wurde, ging es nicht um »zärtlich-klagende Töne«, sondern um Fanfaren im Opernorchester, und der Nürnberger Denner verbesserte um 1690 eine alte Volksschalmei nicht aus Rücksicht auf ein »in Liebe zerflossenes Gefühl«, sondern um in der Klarinette, wie es der zeitgenössische Name sagt, ein trompetenartig grelles Holzblasinstrument zu gewinnen.

Und noch eine dritte Szene: Als der Pulverrauch der Befreiungskriege verwehte, traten zwei schlichte preußische Bläser, ein schlesischer Bergoboist Blühmel und ein Berliner Kapellmitglied Stölzel, mit der einzigen ganz großen Instrumentenerfindung des 19. Jahrhunderts hervor: sie schufen die Ventileinrichtung und gaben damit den Blechblasinstrumenten, die bisher an eine nur lückenhafte Naturtonskala gebunden waren, die volle chromatische Tonreihe. Wußten sie, wußte der schlesische Bergmann, daß die Kräfte der heranwachsenden romantischen Schöpfergeneration mit ihren übernatürlichen, götter- und geisterhaften Gedankenkreisen dahin drängten, dem Orchester die prachtvollen Mittel der Hörner, Trompeten und Tuben zuzuführen, wußten sie von den kaum geborenen Großmeistern der Blechinstrumentation, von Berlioz, der noch ein Knabe war, von Wagner, der kaum zu gehen gelernt hatte? Schwebte ihnen als Ziel nicht vielmehr vor, auf ihren Instrumenten, auf Horn und Trompete, eine Solomelodie, ein gefühliges Volkslied blasen zu können?

Wir kommen nicht um die Tatsache herum, daß die Gründe für das Zusammentreffen von Komponist und Instrumentenbauer tiefer liegen als in gegenseitiger Anregung.

Sehr deutlich wird das an der Geschichte des Klaviers und seiner Musik. Im 14. Jahrhundert entsteht es aus technischen Gründen, ohne daß irgendeiner der Erbauer oder der Musiker eine Ahnung von den musikalischen Möglichkeiten des neuen Geräts gehabt hätte. Man sah nicht einmal das Wesentliche, nämlich die Fähigkeit, dank der Vielheit seiner Saiten und der Bequemlichkeit ihrer Erregung mehrstimmig zu spielen: noch auf lange hinaus behielt es den sinnlos gewordenen Namen seines einsaitigen Vorläufers, des Monochords. Gerade unter dem Gesichtspunkt unseres Themas ist es lehrreich und reizvoll zu beobachten, wie Klavierbau und Komposition gleichsam abgewandten Blickes nebeneinander herschreiten, ohne sich auszusprechen, ohne sich zu beeinflussen.

Plötzlich, gegen das Jahr 1600, werden sie sich ihrer Weggenossenschaft bewußt und setzen die Wanderung gemeinsam fort. In England blüht eine Tonsetzerschule auf, die eindeutig klaviermäßig schreibt, die zum ersten Male einen wirklichen Klavierstil schafft und jene Werke schreibt, die noch heute unter dem Schlagwort der Virginalmusik lebendig sind. Genau zur gleichen Zeit gründet Hans Ruckers in Antwerpen eine Klavierbauwerkstatt und eine

Familie von Klavierbauern, die auf Generationen hinaus die Konstruktion der Kielflügel und Spinette verbessern und ganz Europa mit ihren Erzeugnissen versorgen.*)
Wir sagten, die Weggenossen seien einander bewußt geworden. Und dennoch: Darf das mehr heißen, als daß wir Heutigen die Weggemeinschaft sehen? Denn die Geschichte kann weder den Einfluß der Komponisten auf die Klavierbauer, noch umgekehrt den der Klavierbauer auf die Komponisten feststellen. Die englischen Tonmeister kommen zu ihrem Stil nicht durch eine bestimmte erreichte Stufe des Klavierbaus, sondern im logischen Zusammenhang mit dem allgemeinen Streben des ausgehenden 16. Jahrhunderts, einen allgemeinen Setzstil durch Sonderstile für jedes einzelne Ausdrucksmittel abzulösen; die Klavierbauer aber vervollkommnen ihr Erzeugnis nach dem umgekehrten Rezept, nämlich, indem sie ihm die Spielbehelfe der Orgel — mehrere Manuale und Register — zuführen, jener Orgel, mit der im gleichen Augenblick die Klavierkomponisten die stilistischen Verbindungsfäden zerschneiden. Und nicht in England ersteht der neue Klavierbau, nicht in Italien, das bis dahin seine erste Pflegestätte gewesen ist, sondern in den Niederlanden, in denen kein einziger Klavierkomponist lebt.
Eine ähnliche Merkwürdigkeit muß auffallen, wenn man gut hundert Jahre in der Geschichte des Instruments weiterblättert. In Florenz kommt ein genialer Erbauer auf den Gedanken, ein Cembalo col pian e forte zu entwerfen, ein Klavier, das je nach dem Tastendruck alle Stärkegrade von Stark zu Schwach hergibt, nicht mehr mit der alten bekielten Docke, sondern mit einer verwickelten, äußerst geistvoll erdachten Hammermechanik. Bartolomeo Cristofori hat nie gewußt, daß damals, um 1710, als sein Fortepiano, sein Hammerklavier, zur Welt kam, in dem fernen Deutschland eine Generation geboren wurde, die einst einen dynamisch belebten, auf crescendo und decrescendo gestellten Stil hervorbringen sollte, und daß gerade sie in dem neuen Klavier eines ihrer wesentlichen Ausdrucksmittel finden würde. Nicht das fertige Instrument hat sie beeinflußt; denn schon der alte Bach hatte im Wohltemperierten Klavier Stücke geschrieben, deren Inhalt kein Klavier seiner Zeit erschöpfen konnte. Er hat sie geschrieben in Jahren, in denen er von Cristofori so wenig wußte wie dieser von ihm.
Und abermals hundert Jahre später. Wien ist die musikalische Hauptstadt Deutschlands geworden. In ihr schafft Beethoven das Riesenwerk seiner späteren Sonaten und Konzerte mit ihrer äußersten Kraftforderung an Spieler und Instrument, durch sie gehen Siegmund Thalberg und Franz Liszt, die Väter des modernen Schwerspiels. Und zur gleichen Zeit wird Wien die Hauptstadt des deutschen Klavierbaus. Aber dieser Klavierbau ist in den Überlieferungen des 18. Jahrhunderts befangen. Mit seinen dünnen Saiten, seinem

*) Vgl. das Ruckers-Cembalo unter den Bildbeilagen, dem der Wiener Flügel Carl Maria v. Webers gegenübergestellt ist.

schwachen Kasten und seiner überleichten Mechanik schickt er sich zu den glatten, leichtflüssigen Stücken der Herz, Hummel, Hünten, versagt sich aber dem mindesten Versuch, Wucht und Nachdruck herauszubringen. Sein Haupt, Johann Andreas Steins Tochter Nannette, kommt oft als rettender Engel in allen Wirtschaftsnöten in Beethovens Haus; aus ihrer Freundschaft aber erwächst weder ein leichterer Beethoven-Stil noch ein schwererer Klavierbau. Doch draußen, in der Welt, die von Beethoven noch nichts weiß und noch keinen eigenen Spieler oder Schöpfer des Zukunftsstiles hat, ist der Beethoven-Flügel, ist der Liszt-Flügel bereits entstanden. Die Französische Revolution, die der eleganten Tändelei des 18. Jahrhunderts ein Ende macht, sieht den eingewanderten Straßburger Sébastien Érard am Werke, die alten Überlieferungen des Cembalo- und Klavichordbaues abzuwerfen, dickere, unnachgiebigere Saiten aufzuziehen, die Hämmer mit ihrer ganzen Mechanik zu kräftigen und den Kasten widerstandsfähiger zu machen. Genau zur gleichen Zeit arbeiten die Londoner an der gleichen Aufgabe, und schon tauchen in den englischen Patenterteilungen Eisenspreizen und Eisenrahmen auf. Erst als Beethoven in der Reife steht, fand ein Broadwood-Flügel bei ihm Platz, und als im Jahre 1823 Érard die heute noch gebräuchliche Repetitionsmechanik erfindet, weiß er von Beethoven schwerlich mehr als dieser von ihm. Und Liszt ist damals zwölf Jahre alt.

Heute, und damit wird die ganze Frage zeitgemäß, halten wir wieder an einem kritischen, entscheidungsuchenden Punkte. Bejubelt und beschrien, greifen junge Tonsetzer zu jenem neuen Ausdrucksmittel, das ihnen die Sprechmaschinenindustrie und verwandte Gewerbe bieten. Die Dinge selbst haben wir heranreifen sehen; die Entwicklung vom Edison-Phonographen zum Grammophon, von der kleinen Spieldose zur Mignon-Orgel hat sich in unseren eigenen Tagen abgespielt, und heute sind wir staunende Zeugen einer Tonbildung durch elektrische Ströme.

Die Anregung, scheint es, ist vom Tonwerkzeug ausgegangen. Solange diese Maschinen mehr oder weniger unvollkommen waren, entfiel jeder Reiz, sich musikalisch-schöpferisch mit ihnen abzugeben. Erst mit ihrer Reife konnten sie den Blick der Schaffenden, der stets nach neuen Möglichkeiten sucht, auf sich lenken. Gewiß; und dennoch ist das nur eine halbe Wahrheit und als solche unwahr. Wäre diese technische Vervollkommnung in die Zeit der musikalischen Romantik gefallen, kein Schaffender hätte die Hand nach der Maschine ausgestreckt. Der innere Grund für das Zusammenstreben der musikalischen und der technischen Entwicklung liegt vielmehr — nicht etwa in der Seelenlosigkeit heutiger Musiker — sondern in der Scheu des heutigen Menschen, Ichgefühle laut werden zu lassen, sein Inneres auf die Straße zu tragen, und sei es in der heiligenden Form der Kunst.

Wir haben die genaue Entsprechung in der sogenannten Neuen Sachlichkeit der Malerei, in der sich der Künstler gleichsam aus dem Bilde zurückzieht und

das Wort der rein auf sich gestellten, grundsätzlich nicht gefühlsbetonten Sache läßt. Und diese Entsprechung ist zur Welt gekommen, ohne daß ihr die Industrie mit reifen technischen Mitteln die Anregung gegeben hätte.
Man hat in den Geschichtswissenschaften eine gewisse Scheu vor dem Worte »Gesetz«. Und dennoch kommt es einem unwiderstehlich auf die Lippen, wenn man in Hunderten von Fällen sieht, wie schaffende Künstler und technische Erfinder ohne Verbindung und oft genug ohne Zielklarheit, von unsichtbarer Hand geleitet, auf denselben Weg stoßen und ihn eine Strecke weit zusammen wandern. Wie die Könige aus Morgenland, denen allen der gleiche Stern leuchtete und sie, einer des andern unbewußt, auf die gemeinsame Straße brachte. Wir alle sind Teile der gleichen geistigen Macht, sind an sie und aneinander gebunden, und noch die Führer sind Geführte.

MUSIKPÄDAGOGIK IN SOWJETRUSSLAND

VON

NADESCHDA BRJUSOWA-MOSKAU
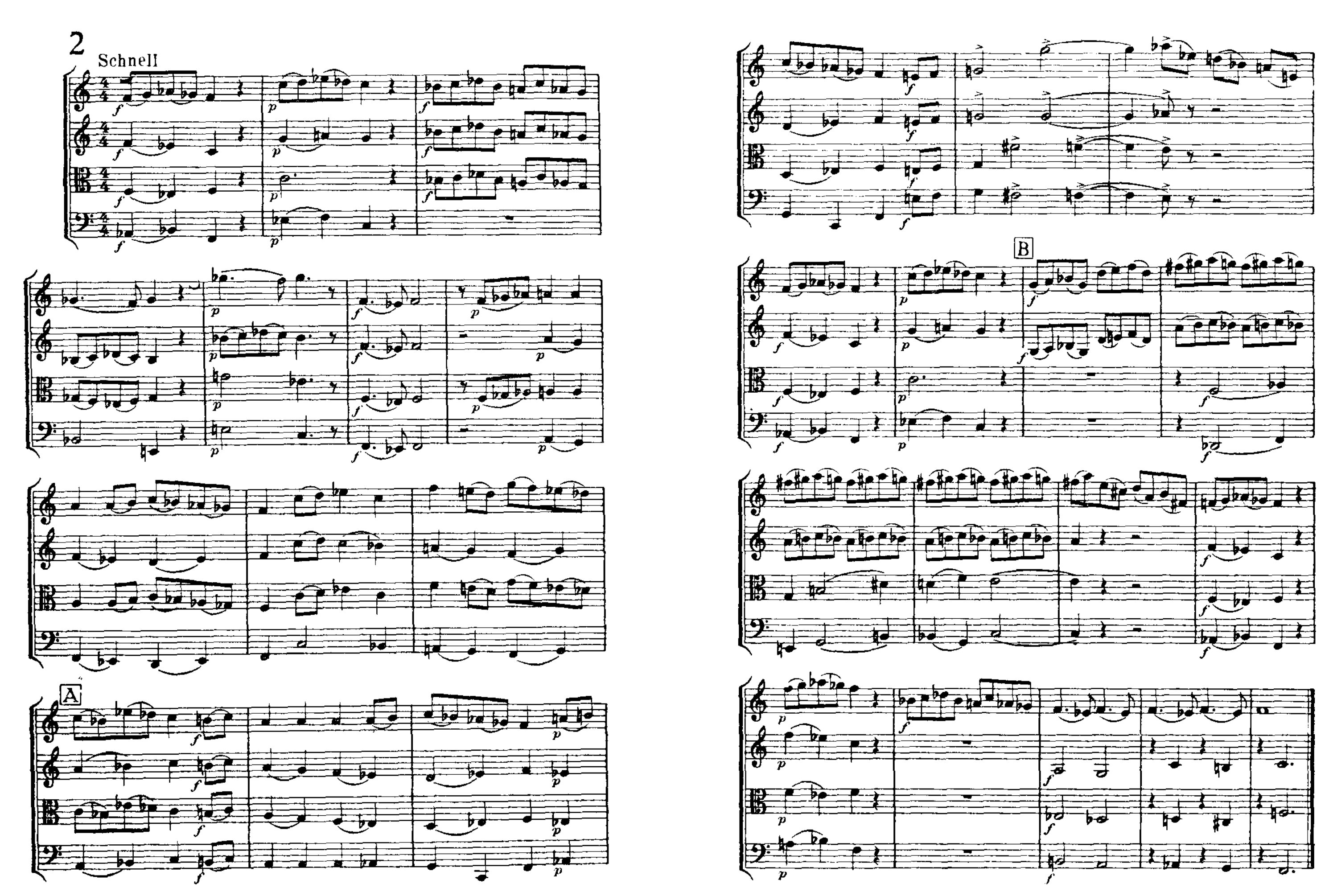
AUS DEM RUSSISCHEN ÜBERSETZT VON ANNEMARIE HIRSCH-BERLIN

Die große Veränderung im politischen und öffentlichen Leben von Sowjetrußland mußte notwendigerweise in ihrer kulturellen Aufbauarbeit auch das Gebiet der Kunst berühren und verändern. In der Kunst hallte der Ruf nach neuem umbauenden Leben sogar besonders schnell und freudig wider. Vieles von dem, wovon man in früheren Jahren geträumt hatte, von breiter Aufbauarbeit und künstlerischer Durchdringung der Massen, von neuen Formen und Methoden in der Arbeit der künstlerischen Berufsausbildung und der künstlerischen Erziehung der Kinder, von rein wissenschaftlicher Erforschung und experimentell-wissenschaftlicher Arbeit, zusammen mit den Fragen über die Empfänglichkeit der Massen in bezug auf Kunst — alles dies ist nun nach der Oktoberrevolution Wirklichkeit geworden. Die Leitung aller dieser Arbeiten auf dem Gebiete der Kunst war in die Hände von weitblickenden Persönlichkeiten gelegt worden, vor denen nun die Möglichkeit offen lag, längst gehegte Absichten und Wünsche in die Tat umzusetzen. Dem, der auf diesem Gebiet in den ersten Jahren nach der Revolution arbeitete, zeigte sich bald, daß die schöne Zeit anbrach, in der sich bis dahin unerfüllbare Träume verkörperten; da eilte nun alles, um möglichst bald das Gewollte in das reale Leben hinüberzuleiten und dort mit gegenständlicher Gültigkeit zu befestigen.
In den ersten zehn Jahren haben wir viel durchgemacht. Es stellte sich heraus, daß nicht alles so leicht zu verwirklichen war, wie man es in den ersten Tagen
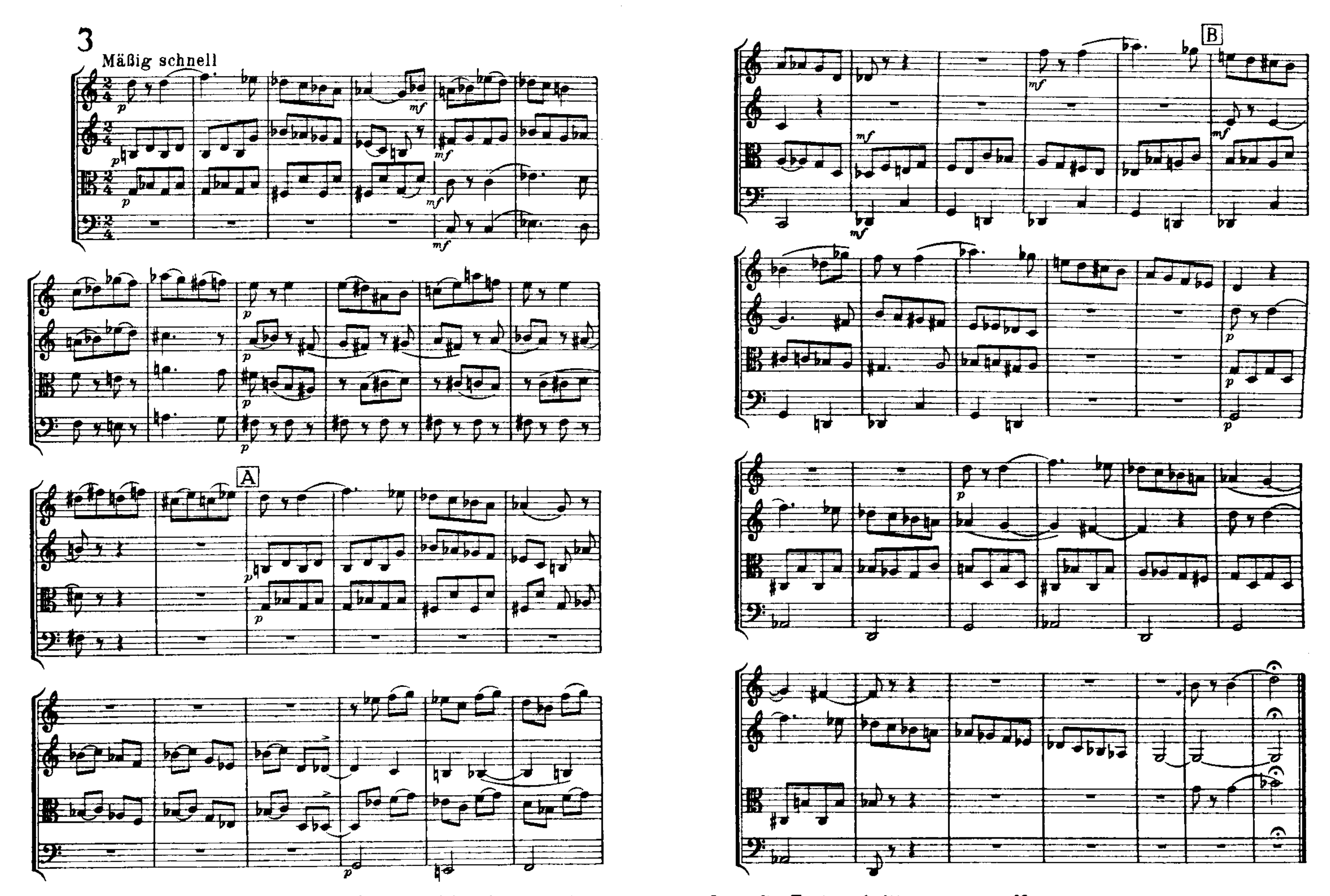
geglaubt hatte. Uns wurde klar, daß größere Anstrengung und langwierige und hartnäckige Arbeit nötig war, damit das allgemein kulturelle Niveau auf dem Gebiet der Kunst emporgehoben würde, und daß nicht weniger Kampf und Anstrengung vonnöten war, um diese Arbeit zu kulturell-künstlerischer Macht zusammenzufassen. Viel Schweres war in diesen zehn Jahren auch im Zusammenhang mit den rein materiellen Bedingungen unseres Lebens durchgekämpft worden; oft mußte man eine angefangene Arbeit unvollendet liegen lassen und dann von neuem das wieder anfangen, was wegen rein materieller Schwierigkeiten unterbrochen worden war. Aber wenn man auf die vergangenen zehn Jahre zurückblickt und alles das, was war, mit dem vergleicht, was augenblicklich ist, so ergibt sich, daß das Leben und die kulturelle Entwicklung in der ganzen Zeit vorangeschritten und jetzt dem weit zuvorgekommen ist, was bis zum Oktober vorhanden war.

Eine von den schwersten Aufgaben der Musikpädagogik ist die musikalische Erziehung der Kinder. Die Musikpädagogik von S. S. S. R. stellte bei dem ersten Schritt in der Arbeit auf diesem Gebiet folgende Grundthese auf, die bis zum heutigen Tag unverändert geblieben ist: die Beschäftigung mit Musik muß sich, wie auch alle anderen Kunstfächer in der Schule, das Ziel setzen, die Kunst nicht wie Spezialfächer zu erlernen, sondern durch die Kunst den Willen und die Bewußtmachung der Kinder zu erziehen. Aus dieser Grundthese entspringen auch alle grundmethodischen Verordnungen. Alle Kinder ohne Ausnahme müssen Musikerziehung erhalten, kein Kind ist absolut unmusikalisch, und jedes ist der Erziehung durch Musik zugänglich. Die Musikerziehung muß sich auf unmittelbares Wahrnehmen der Musik gründen; theoretisches Wissen, musikalische Gestaltung in enger Bedeutung dieser Worte muß aus unmittelbarer künstlerischer Empfänglichkeit entspringen, mit anderen Worten: zu allererst muß man lehren, die Musik zu hören und zu verstehen und sich selbst in ihr aktiv zu betätigen, wenn auch nur mit den einfachsten Mitteln, damit bei dem Erlernen der Grundlage der Musiktheorie der Unterricht sich mit Vorstellungen von bekanntem und verständlichem Stoff abgeben kann. Die Grundformen der Beschäftigung mit Musik müssen die sein, welche den Kindern die Möglichkeit geben, selbst aktiv an der Ausführung von Musik teilzunehmen: Chorgesang, Spielen auf Volksinstrumenten (Domra, Balalaika usw.), eigenes Erfinden von Weisen und von Gegenstimmen im Gesang. Eine scheinbar passive Form der Beschäftigung mit Musik, wie Hören der Musik, muß mit aktiver Aussprache der Kinder anläßlich der Vorträge verbunden werden. Die elementare Musiklehre muß sich ganz auf die Grundlagen des Chorgesanges stützen und den Schüler mit dem Lied bekannt machen.

Die größte Schwierigkeit im Durchführen aller dieser methodischen Verordnungen in der Praxis besteht im Fehlen entsprechender Musikliteratur. Man griff zu verschiedenen Auswegen, die als Ersatz für Spezialliteratur der Kinder dienten: Umsetzen für Kinderchor und Orchester von alten und zeitgenössischen



Aus Paul Hindemith: Acht Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittenere op. 44 Nr. 3
Mit Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz. Copyright 1927 by B. Schott's Söhne, Mainz



Aus Paul Hindemith: Acht Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittenere op. 44 Nr. 3

Volksliedern, von einigen Werken der Weltliteratur, von Chören aus Opern usw. Zum Schaffen von Liedern und Chören für Kinder wurden die zeitgenössischen Komponisten herangezogen. Selbstverständlich werden die Revolutionslieder und einige Werke aus der zeitgenössischen »Agitations«-Literatur stark ausgenutzt. Und alles dies ist doch nur provisorischer Ersatz eines solchen Liedrepertoires, das völlig die Forderungen unserer zeitgenössischen Pädagogik erfüllt; erforderlich ist ein Repertoire von großem künstlerischen Wert, das kindlich-musikalischer Bewußtseinssphäre völlig zugänglich ist und ihrer Ideologie entspricht, damit es erzieherisch zu starker Willensbildung ausgenützt werden kann und voll und ganz das Leben des Menschen empfinden läßt.

Ungefähr die gleichen Grundlagen, wie in der Arbeit mit Kindern, haben die Verordnungen, die die Schaffung von musikalisch-aufklärender Arbeit der Massen betreffen. Wie in der Schule so ruhen auch hier die Grundformen der Arbeit im Chorgesang, im Spiel im Orchester und Ensemble auf Volksinstrumenten, in der im Chorgesang oder im Spiel im Orchester fundierten Musiklehre, im Hören von Musik in Konzerten und in Spezialkreisen zum »Musikhören«. Ebenso wie bei der Arbeit mit Kindern wird als Grundlage der Beschäftigung unmittelbare künstlerische Wahrnehmung betrachtet und alles theoretische Wissen mit künstlerisch-musikalischem Beispiel durchtränkt.

Aber auch die gleichen komplizierten Fragen zeigen sich im Auffinden des entsprechenden Repertoires. Betrachtet man das Kunstbedürfnis des Fabrikarbeiters oder des Soldaten der Roten Armee, so findet man, daß er am liebsten das empfangen will, was sich für ihn selbst im Leben zeigt — Abspiegelung des zeitgenössischen sozialen Kampfes, die Errungenschaften, kollektive Wirksamkeit der Massen und des Lebens in allen seinen Erscheinungen, aber in den neuen Bedingungen und der neuen Atmosphäre.

In der Instrumentalmusik gibt es keine Worte und Gestalten. Die großen Muster der vergangenen Zeiten können, wenn in ihnen eine Spur kräftigen wirklichen Willens und Sinnes für Kollektivismus ist, mit unserem zeitgemäßen Bewußtsein vollkommen übereinstimmen. Beethoven ist uns im Inhalt seiner Musik bestimmt näher als alle zeitgemäßen Komponisten bis auf die jüngsten Tage. Aber trotzdem sind in allen diesen Formen, die für uns historisch sind, immer einige Teile Konvention, die eben nicht bis zu Ende erlebt werden können. In der Vokalmusik schließen sich an die ideologischen Forderungen und den rein musikalischen Gehalt noch die Fragen nach dem Text, die das Problem erheblich verwickeln. Es ist klar, daß alle Schätze der musikalischen Weltliteratur so oder so für die Arbeit zur musikalischen Bildung der Massen ausgenützt werden müssen. Aber es ist zweifellos, daß ideologisch fremdes Material keinen Zutritt zu unmittelbar künstlerischem Erleben hat. Der musikpädagogische Gedanke arbeitet in letzter Zeit viel über diesem Problem. Es werden besonders durchdachte Konzertprogramme zusammengestellt mit musterhaftem Repertoire von Instru-

mental- und Vokalmusik, es werden in musikalischen Klubkreisen besondere Studien über »Musikhören« geleitet und Vereinigungen gebildet zum Zweck der Aussprache anläßlich von Vorträgen und endlich Erläuterungen des ideologischen Gehaltes und des formalen Baues musikalischer Werke gegeben. Augenblicklich macht man besonders in dieser Richtung die größten Anstrengungen in enger Verbindung mit den Feiern der zehnjährigen Oktoberrevolution in der Form von Musikfesten.

Der Staatsverlag gibt in ziemlich großem Umfang Produktionen sogenannter »Agitations«-Musikliteratur heraus. Einiges von dieser »Agitations«-Literatur steht in ständiger Wechselwirkung mit dem Bedarf der Klubchöre und den Programmen der Klubkonzerte. Aber die Kunst löst sich immer noch vom Leben los; Besseres, was auf diesem Gebiet geschaffen werden muß, wird noch kommen. Es ist kein Zufall, daß in dieser Richtung gerade die jungen Komponisten arbeiten; am meisten Hoffnung auf schöpferische Aktivität und auf eine große Zukunft gibt die Assoziation der Komponisten dieser Richtung; zu ihr muß man die junge »Produktionsgemeinschaft« der Studenten des Moskauer Konservatoriums zählen.

In den letzten Jahren waren die methodischen Fragen der Berufsmusikschulen auch eng mit den Fragen der musikalischen Erziehung und Aufklärung verbunden. Diese Verbindung macht vielleicht sogar die Haupterrungenschaft der Berufsschulen aus.

Schon in den Jahren des Studiums muß der Musikausübende nicht nur im akademischen Konzert spielen, sondern auch in Arbeiterklubs; dabei muß er die Psychologie seines Auditoriums verstehen und berücksichtigen lernen. Der Musikpädagoge muß praktische pädagogische Arbeiten in Volksbildungsschulen und auch in jenen Arbeiterklubs durchführen. Die Kompositionsschüler organisierten nach dem Muster des Moskauer Konservatoriums selbst in vielen Schulen »studentische Kollektivgruppen«, die sich die Abfassung von Massenchören, Liedern usw. zur Aufgabe stellten. Auf dieser Grundlage ruht der ideologische Aufbau der Schulen. Die Berufsschulen müssen praktische Arbeiter heranbilden, die in den Bedingungen zeitgenössischen Lebens und der neuen Gesellschaft zu arbeiten verstehen.

Die meisten Methoden leiten sich aus der Praxis der Arbeiten über musikalische Erziehung und Aufklärung her, die auch die praktische Arbeit der Berufsschulen entscheidend beeinflussen. Bei der Durchführung der Beschäftigung mit der Musiktheorie wird maximale Vertiefung in die künstlerische Praxis gefordert. Auf ein Minimum muß sich die Arbeit beschränken, die sich mit konventionellen Schulmustern der Musik (Harmonielehre, Kontrapunkt zum cantus firmus usw.) befaßt; dagegen muß den größtmöglichen Platz die Arbeit einnehmen, die sich das Erfassen des lebenden künstlerischen Beispiels in der Musik zur Aufgabe stellt. Für alle, natürlich ausgenommen die Komponisten, muß in der Grundarbeit des Theorieunterrichtes hauptsächlich die Analyse

künstlerischer Werke liegen, Werke nicht nur der Klassiker, sondern auch der Autoren der späteren Zeit und der Zeitgenossen. Das Studium der Musikliteratur steht auch bereits im Grundgedanken des Lehrplans aller Schultypen. Vor der Entlassung aus der Schule wird vom Ausübenden außer rein technischer und künstlerischer Reife verlangt, daß er genügend Repertoire für sein Fach besitzt; in diesem Repertoire muß obligatorisch das Werk der Zeitgenossen, der Komponisten von S.S.S.R. und vom Westen enthalten sein.

Aber dasselbe Streben, wie man die Schule enger mit künstlerischer Praxis verbinden und wie man sie weiter von der Gewohnheit der alten musikalischen Schulscholastik fortführen kann, veranlaßt, für die Schüler zum eigenen Schaffen Kompositionsklassen vom ersten Jahr des Studiums an einzuführen. (Die alte Schule verbot umgekehrt sogar meist den Schülern das Schaffen vor der Zeit der Erreichung der »Reife« für Kompositionstechnik, d. h. bis zu jenem Zeitpunkt, an dem sie Harmonie, Kontrapunkt und Fuge durchgenommen hatten.) Von dem Schüler, der in die Kompositionsschulen eintritt, fordert man die Vorlegung von Werken, um an ihnen seine Neigung und Eignung auf diesem Gebiet festzustellen; d. h. man setzt bei ihm schon einige Schaffenserfahrung voraus. Unnatürlich und gewaltsam war die Maßregel, den Schülern die Möglichkeit zu entziehen, in dieser schöpferischen Arbeit fortzufahren. Die Aufgabe des Lehrers beim Kompositionsunterricht dieser Elementarklassen besteht nicht darin, daß er vom Schüler die Erfüllung technischer und formaler Kompositionsaufgaben fordert, sondern vor allem darin, daß er ihm hilft, seine schöpferischen Absichten mit allergrößter Wahrhaftigkeit und Genauigkeit zu offenbaren in jenem Maße technischer Fähigkeiten, welches ihm zugänglich ist.

Schöpferische Experimentalklassen sind in einigen Schulen (z. B. Leningrader Konservatorium) und im Lehrplan der pädagogischen Abteilungen und Fakultäten eingeführt. Der Lehrplan für die in den letzten Jahren entstandenen pädagogischen Abteilungen ist ganz eigentümlich. Die alte Schule hielt es nicht für nötig, den Musikern spezial-pädagogisches Wissen zu geben; »pädagogisch« wurde die Gruppe genannt, die sich aus minder befähigten Schülern zusammensetzte, die nicht hoffen konnten, Berufsausübende oder Komponisten zu werden. Die Schule unserer Zeit meint, daß die Kenntnis der Pädagogik nicht weniger gefordert werden muß, als man Ansprüche an den Ausführenden stellt.

Der Pädagoge muß die ausübende künstlerische Technik ganz so besitzen wie der Berufsausübende. Er braucht nur nicht in demselben Maße wie der Ausübende die Ausdauer auf dem Podium und das gleiche reichhaltige Konzertrepertoire zu besitzen. Die Erkenntnisfähigkeit der musikalischen Ausübung und die Kenntnis der Literatur muß bei ihm sogar größer sein als beim Ausübenden.

Das Verständnis und die Kenntnis von Musikliteratur müssen auch die musikalischen Instruktoren, die zukünftigen Arbeiter der musikalischen Erziehung und Aufklärung, vorweisen. Außerdem wird von ihnen die Kenntnis der Arbeitsmethoden von Klubs außerhalb der Schule gefordert sowie die des Lehrganges bei Kindern.

Eigentümlich und völlig neu ist auch der Lehrplan der Konservatorien für Dirigenten und Musikwissenschaftler, Akustiker, Theoretiker und Musikhistoriker. Früher vermischte man in den Konservatorien die Vorbildung dieser Arbeiter mit der der Komponisten, forderte von ihnen Kompositionstechnik, gab ihnen aber nicht das, was jetzt ihr Hauptfach ist, d. h.: für Dirigenten Dirigiertechnik und genaue Kenntnis der Partitur und für Musikwissenschaftler spezielle musikwissenschaftliche Disziplinen. Die zeitgemäße Musikpädagogik von S.S.S.R. hält es für unentbehrlich, besonders die Komponisten, Musikwissenschaftler und Pädagogen in das System musikalisch vertiefter Bildung einzuführen, sie bekannt zu machen mit der wissenschaftlichen Grundlage der Musik und mit dem neuesten Stand der musikwissenschaftlichen Forschung. Besonders große Berücksichtigung räumt der musikpädagogische Gedanke der Tonkomplexmethode von B. L. Jaworskij ein, die eine neue empirische Methode zur Erlernung musikalisch-theoretischen Stoffes gibt. Einige Schulen bauen in allen ihren musiktheoretischen Arbeiten auf dieser Methode auf.

In den Methoden der musikpädagogischen Arbeiten unserer Zeit lagert noch sehr viel Scholastik. Die Musikwissenschaft fürchtet mehr als alle anderen Disziplinen für ihre Zöglinge das Betreten des Bodens freier Experimentalerforschung der Materie. Aber erst diese freie Experimentalforschung, losgelöst von allem Dogmatischen, und die auf lebendem künstlerischem Material beruhende unmittelbare Anschauung aller Epochen und Stile bis zur Gegenwart kann in der Tat die wahre Richtung in der Methode der musikalischen Bildung und Aufklärung geben. Es ist mehr langwierige gemeinschaftliche Arbeit des rein wissenschaftlichen und wissenschaftlich-musikpädagogischen Gedankens nötig, damit sich diese einzig wahre Richtung in der Praxis völlig offenbare und alles durchdringe. Und nur im Resultat dieser großen gemeinsamen Arbeit an der Musik kann sie den Platz einnehmen, den sie von rechtswegen in der allgemeinen Front der menschlichen Kultur einnehmen müßte.

ZUM GRUNDPROBLEM DES DIRIGIERENS

VON

ALEXANDER JEMNITZ-BUDAPEST

Ist das Vorhandensein eines Orchesterdirigenten unbedingt notwendig oder nicht? Diese Frage wirkt beim ersten Aufwerfen zweifellos ebenso wichtigtuerisch erkünstelt wie jede ähnliche, die unbefangen an die Existenz längst eingebürgerter Erscheinungen tastet: an Einrichtungen, die uns wohlvertraut sind und die wir hauptsächlich aus Gewohnheitsgründen für unentbehrlich halten. Ein braver Beamter, der Jahre hindurch auf demselben Weg zu seinem Kontor wanderte, wird jenen beunruhigenden Umstürzler fast feindselig betrachten, der ihm unversehens die Kürze einer günstigeren Verbindung anempfiehlt und nachweist. Was er immer für schnurgerade hielt, sollte nun plötzlich als zeitraubender Umweg entlarvt sein? Dies wäre aus doppeltem Grunde peinlich: erstens, weil dabei die eigene Urteilsschwäche hervorträte, und zweitens, weil der Ärger über den Zeitverlust hinzukäme, den man infolge dieser Unkenntnis so lange unwissentlich erlitten hat.
Fern soll es liegen, den leidenschaftsdurchglühten, beglückenden Stabschwinger mit einem feuchtkalten Morgenpfad vergleichen zu wollen. Die künstlerische Bedeutung einer erkenntnisreichen, tiefschürfenden Musikerpersönlichkeit, die alle Geistesfäden des Tonstücks mit dichterischer Einfühlung bloßlegt und die Hörerschaft in die besondere Empfindungswelt des Komponisten einführt, bedarf sicherlich keines Hinweises. Da tritt ein Mann ans Pult, der infolge und vermittels seiner höher organisierten, hellhörigeren Menschlichkeit aus achtzig bis hundert seiner Mitbrüder deren bestes Können und wertvollstes Wollen herauszuholen vermag... Aber jenes gern bewunderte Lenken und Leiten wird nur gar zu leicht und gar zu oft zur brutalen Vergewaltigung, zum unverzeihlichen Mißbrauch eben dieses ihm vielköpfig ausgelieferten Orchesterkörpers. Ein Dirigent kann lediglich dann als ein ethisch gerechtfertigtes ästhetisches Phänomen anerkannt werden, wenn seine künstlerisch-menschliche Außerordentlichkeit solch eine unkollegiale Überordnung annehmbar zu machen weiß und, den sich regenden Protest durch einleuchtende Führertugenden bezwingend, das Gerechtigkeitsgefühl mit seiner herausfordernden Machtstellung versöhnt. Sobald jedoch ein bieder langweiliger oder sensationslüstern leerer Durchschnittsmensch den Taktstock erschleicht und in uns die naheliegende Vermutung erweckt, daß es unter den Musikern um ihn herum wahrscheinlich viel gediegenere und befähigtere Leute geben dürfte, dann empören sich für soziale Mißbräuche empfindliche Gemüter gewiß nicht unbegründet. Ausführende gehorchen dort bestrickend wirkungsvollen Winken: Untergebene, die über das gerade zum Erklingen gebrachte Werk vielleicht ausgereiftere Ansichten hegen als der Befehlspächter, von dem sie —

einen falschen Schein geduldig wahrend — sich notgedrungen gängeln lassen müssen. Aus dem faszinierenden Cäsar wird hier ein armseliger Tyrann: die dekorative Position hält und stützt den Postierten und nicht umgekehrt.
In letzteren Fällen drängt das aufwallende humane Gerechtigkeitsgefühl zur Nachprüfung der bestehenden Ordnung und stellt die radikal kritischste aller Fragen: »Muß es sein?« — Aus technischen Ursachen, auf die hierbei am liebsten und am häufigsten hingewiesen wird, muß es ganz gewiß nicht sein ... Die handwerklichen Aufgaben eines Kapellmeisters entsprangen seinerzeit dem zunehmenden Mißverhältnis zwischen dem progressiven, immer üppiger und komplizierter sich ausgestaltenden Orchesterapparat und dem damit keineswegs schritthaltenden, altmodisch zurückgebliebenen *Notendruckverfahren.* Die Orchesterstimmen blieben, nach wie vor, ausschließlich auf das vom betreffenden Musiker persönlich zu bewältigende Material beschränkt! Die hochbedeutsame gegenseitige Fühlungnahme der Spieler wurde nur in jüngster Zeit — unter dem Druck modernster Forderungen — durch allerdings dürftiges Anbringen von sogenannten »Stichnoten« erleichtert, die zumindest über das lästig unkünstlerische, weil steril mechanische Auszählen langer Pausen hinweghelfen sollen. Anfänglich genügte auch eine derartig von den übrigen losgetrennte Orchesterstimme, weil die durchsichtige Struktur des einfach behandelten Klangkörpers die nachbarliche Orientierung unschwer zuließ. Später jedoch erwies sich diese sogar über die wichtigsten Grenzereignisse gar nichts aussagende und streng um die eigenen Angelegenheiten bekümmerte »Einzelstimme« als unzulänglich. Sie wurde gerade ihrer allzu freien Selbständigkeit zufolge unselbständig und der Konzertmeister, der ursprünglich nur während der Vorproben oder bei heiklen Einsätzen und Zeitmaßänderungen taktiert, dann aber gleich wieder mitgespielt hatte, mußte nun — immer intensiver in Anspruch genommen — letzten Endes zwischen seinen beiden Obliegenheiten wählen und sein Pult verlassend auf einen sowohl tatsächlich wie auch symbolisch erhöhten Posten übersiedeln ... Seine handwerklich-technischen Funktionen könnten durch entsprechende Umgestaltung des üblichen Notenmaterials zweifellos entbehrlich gemacht werden. Würde jeder Spieler ein sogenanntes »Particell« erhalten, also ein Doppelsystem vor Augen haben, das, unter oder über seiner eigenen Stimme verlaufend, fortgesetzt auch die hervortretenden Momente aus den umliegenden Stimmen mitanführt, dann wäre er, anstatt der unsicheren Gnade des Einsätze verteilenden und bloßes dynamisches Gleichgewicht regelnden Schulmeisterstabes ausgeliefert zu sein, mit den erforderlichen Richtlinien ausgerüstet, um sich ein eigenes Bild von seinem relativen Anteil am Gesamtgeschehen entwerfen zu können. Dann könnte er dieses wechselvolle gegenseitige Verhältnis ungleich schneller und sicherer überblicken, Licht und Schatten, solistische und begleitende Strecken seiner Partie leichter unterscheiden und wohl auch überzeugter abgrenzen. Gewagteste Einsätze brauch-

ten dem undirigierten Zusammenspiel kaum gefährlich zu werden, wenn jeder Einzelmusiker bereits aus seiner eigenen Orchesterstimme — nicht allein über die technische Beschaffenheit, sondern auch über den Stimmungscharakter der betreffenden schwierigen Stelle — Klarheit schöpfen dürfte; wenn er bei Zweifeln betreffs der Präzision oder des Ausdrucks nicht im Ungewissen herumtappen und auf jemand angewiesen sein müßte, dessen Überlegenheit zuweilen ausschließlich auf dem Besitz einer aufschlußerteilenden Partitur beruht. Der unbevormundete Orchestermusiker wäre sogar, bei solch einer wesentlichen Steigerung der an seine individuelle Auffassungsgabe und Phantasie gestellten Anforderungen, zu bedeutsam erhöhter, selbstschöpferischer Mitarbeit angespornt, ja gezwungen. Er wäre dazu verhalten, tiefer und verantwortungsvoller ins Inhaltliche wie Formale der aufgeführten Werke einzudringen, als wie dies heutzutage bedauerlicher Durchschnittsfall ist, wo sein engbegrenztes Gesichtsfeld nur allzu häufig an das eines niedrig gearteten Schauspielers gemahnt. Solch ein subalterner »Episodist aus Beruf und Neigung« entledigt sich fremd und planlos seiner Rolle, in der er mangels notwendiger Übersicht niemals Wurzel faßt: er kommt und geht, ohne tiefere Zusammenhänge zu ahnen, ohne danach zu forschen, was die ohne sein Hinzutun verlaufenden Szenen eigentlich weiterbauen, und fühlt — falls er im letzten Akt gerade unbeschäftigt bleiben sollte — kaum das Bedürfnis, den Ausgang einer Handlung zu erfahren, die er immerhin auszugestalten hilft.

Solch beschwingte und ihre persönliche Eigennote stärker und unmittelbarer hervorkehrende Arbeitsleistung der Orchestermusiker würde nun sehr bald ein bis jetzt fast gänzlich unbeachtetes oder zumindest vernachlässigtes Symptom des kollektiven Musizierens unserer ernstesten Betrachtung näherrücken. Dies wäre: der zusehends aufblühende und schließlich markant hervortretende *Korporativgeist* unserer zahlreichen Orchesterverbände, die durch derart ständigen Temperamentsausgleich innerhalb jeder einzelnen, ganz auf ihre Eigenbegabung angewiesenen Körperschaft und infolge einer andauernden intellektuellen Wechselbefruchtung unter engverbundenen Mitgliedern fraglos eine als Endergebnis solch gehobenen Zusammenwirkens allerorts anders ausgeprägte, gemeinsame Note, ein überall verschieden resultierendes, eigenes Gesicht mit massenpsychologisch vorherrschenden Zügen erhalten würden. Diesbezüglich ist vorläufig nur aufs allergröbste differenziert und lediglich vom primitivsten technischen Gesichtspunkt aus gewertet worden. Gegenwärtig unterscheiden wir gemeinhin bloß »bessere« und »schlechtere« Körperschaften. Die kollektive Eigenart, die feiner organisierten Gemeinsamkeiten, die besonderen Charaktermerkmale der einzelnen Orchestervereinigungen bleiben unberücksichtigt, aber auch unentwickelt, da sie sich nur nach einer einzigen Richtung: in der Schießhundetugend jener stets dienstfertigen und demgemäß mit Schnelligkeitsgraden des Reagierens klassifizierten Behändigkeit ausleben dürfen, die auch ohne vorwitziges

Zweckverstehen als blinde Tugend an sich gesucht und geschätzt ist. Der beste Ehrgeiz eines pflichtbewußten, tüchtigen Orchestermusikers unserer Tage erschöpft sich im betrüblich, ja würdelos niedrig gearteten Ziel, die gastierend vor ihm auftauchenden Pultvirtuosen, die während knapper Probestunden kaum begriffenen, geschweige erkannten »Auffassungsspezialisten« promptest zu bedienen: die Stimme des unterwürfig um seine Bewährtheit bangenden Ichs, der rascheren »Verständigung« zuliebe, möglichst zu betäuben und, eine geradezu animalische Wachsamkeit der Sinnesorgane in sich entwickelnd, zum sächlichen Vollzugswerkzeug zusammenzuschrumpfen, das allen Winken unbedenklich und ohne lästige Eigentriebe zu Gebote steht. Dank den wohlbekannten Gepflogenheiten unseres gegenwärtigen Musikbetriebes sieht er sich in eine zu tiefst unsittliche Sphäre gedrängt, wo gutgemeinte Widerlegung eines Dirigentenirrtums als störender Zeitverlust, die unverzügliche Befolgung eines solchen hingegen als gepriesene Tugend gilt! Wie wäre es aber, wenn uns das Orchester die *aus seiner Mitte* hervorgegangene, korporativ gebildete Anschauung über gewisse Kunstwerke kundgeben wollte?

Hier liegen ungeahnte Perspektiven . . . Wir besaßen bis jetzt nur die Bildnisgalerie einzeln hervorragender Dirigentenpersönlichkeiten. Nun kämen die zumindest ebenso interessanten Charakterporträts der männiglichen Orchester mit ihrer mehr oder minder leidenschaftlichen, beschaulichen, sinnlichen oder philosophischen Gesamtprägung hinzu. Der Korporativgeist spränge da als Grundzug des Massenantlitzes, als eine seelische Resultante hervor, an der jeglicher Ausübende wesentlich beteiligt wäre. Die Gesamtleistung würde — wie schon einstmals — zur organisch, in naturgemäßer Entwicklung sich entfaltenden Pflanze und zu keiner im Entwurf bereits fertig mitgebrachten Kunstblume, die ein knapp vor dem Konzert eingetroffener Reisedirigent seinen entmündigten Ausführenden überreicht oder auch auftrotzt.

Eigentlich begann der Dirigent seine später so weit abschwenkende Laufbahn als bloßer Vermittler eben dieses Korporativgeistes. Selbst Ausübender, taktierte er bis Mendelssohn noch mit dem Violinbogen. Er gehörte physisch wie psychisch der Gesamtheit an, aus der er hervorging; deren Kunstleistung er, als besonders tüchtiger Zünftler, mit Rat und Tat zu vervollkommnen half; die er also von nebenher und nicht von obenher lenkte. Ihr Wille war auch der seinige; als »primus inter pares« bewahrte er dem gemeinsamen Kreise genossenschaftliche Treue. Diese seelischen Bande lockerten und lösten sich erst allmählich, nachdem die spezifische Dirigentenerscheinung aus ihrer ursprünglichen Sphäre herausgetreten und im Laufe der weiteren Entwicklung schließlich zum oberstkommandierenden Pultvirtuosen geworden war. Die — von wenigen, die Regel bestätigenden Ausnahmen abgesehen — schon aus rein materiellen Gründen an ihren Stammsitz fixierten Orchesterverbände und ihre in der weiten Welt umherstreifenden Führer haben nun auch örtlich die

Fühlung zueinander verloren. Gerade unsere hervorragendsten und dank ihrer geläuterten Einsicht erzieherisch befähigten Dirigentenpersönlichkeiten eilen wöchentlich, wenn nicht gar allabendlich an die Spitze jeweils anderer Vereinigungen. Da heißt es »Geschwindarbeit« leisten, den Musikanten überrumpeln, faszinieren, ihn seiner Vernunft berauben und zum ohnmächtigen Medium der Suggestion verwandeln, ehe er zu sich kommt und nachzudenken beginnt. Solch ein Streben scheidet demnach den hier fürwahr nur hinderliche Komplikationen bereitenden Kollektivgeist vorsätzlich aus und ist mit einem zur Gesundung auch der Dauer bedürfenden Zusammenwirken unvereinbar. Orchester und Dirigent bleiben — bis auf die erwähnten rühmlichen, aber statistisch verschwindend geringen Ausnahmen — zunächst auch weiterhin voneinander getrennte, ja geschiedene Faktoren des zeitgenössischen Musiklebens. Beide führt ihr fernerer Weg offenbar noch weiter auseinander; beide scheinen dies irgendwie zu ahnen und sich insgeheim auf den Dauerzustand ihrer Selbsttätigkeit vorzubereiten. Gibt es doch heute schon genug berühmte Gastspieldirigenten, die, von jeder historischen Bindung emanzipiert, der überlieferten Basis gänzlich entsagt haben, »unverpflichtet« — aber auch unverwurzelt — von einem Orchester zum anderen ziehen und überall und nirgends zu Hause sind. Andererseits ist jedoch an zumeist betroffenen, tonangebenden Hauptorten ein neuer Typ des sogenannten »zweiten Kapellmeisters« im Begriff sich herauszubilden: der einstudierende, schlichte Assistent und Platzhalter, in dessen handwerksbestimmter, demokratischer Stellung ideell diejenige des ehemaligen und neuerdings aktuell gewordenen Konzertmeisters aufersteht. Das Zukunftsbild eines seine Musterauffassung kolportierenden Dirigenten und eines die seinige auf heimatlicher Scholle ausbauenden Orchesters stellt freilich alsbald zu gewärtigende, harte Zusammenstöße in Aussicht und läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß — wenn schon durchaus gereist werden muß — die ideale Problemlösung nur das mit seinem Dirigenten innerlich verknüpfte und mit ihm vereint umherfahrende Orchester bieten kann. Solch eine Lösung erscheint aber derzeit viel utopistischer als das deren wirtschaftlicher Unausführbarkeit bereits rechnungtragende, realpolitisch auf sich beschränkte Walten eines den spezifischen Kollektivgeist auf heimatlicher Scholle selbsttätig ausbauenden Orchesters. Es träte als ein frischer Quell tiefer und gesunder, weil der Gemeinschaft entsprungener Anregungen auf den Plan und würde das Musikleben unstreitig mit einer Fülle auch rassenpsychologisch wertvollster Eindrücke bereichern . . . Angesichts des jetzigen *dirigentenlosen* Orchesters erscheint ein zukünftiges *undirigiertes* immerhin als vorzugsberechtigt.

ELEKTRISCHE TONERZEUGUNG

ZU DEN ERFINDUNGEN VON JÖRG MAGER UND LEO THEREMIN

VON

ARNO HUTH-BERLIN

Ausdruck der seelischen und geistigen Inhalte einer Kultur und einer Epoche ist ihre *Musik*. Die Musik ihrerseits schafft sich die Ausdrucksmittel, deren sie bedarf: die *Instrumente*. Aber der Kreis schließt sich: die Instrumente in ihrer Entwicklung wirken auf die Schaffenden zurück und erzeugen die neue Musik. Aus den Werken einer Kulturepoche versteht man die Entstehung der Instrumente, aus den Instrumenten das Werk.

Jede Übergangszeit, jede künstlerische Krisis bewirkt eine Umgestaltung der Formen und Mittel, erweckt Hunderte von Problemen und Forderungen. So entstehen auch heute die mannigfaltigsten Bewegungen, überstürzen sich die Rufe nach neuen Ausdrucksmitteln. Hauptforderungen moderner Musik sind vor allem: neue Klangfarben, neue Tonskalen und Systeme, Erweiterung des Tonumfangs nach oben und unten bis an die Grenze des Hörbaren, Nuancierung und feinste Differenzierung durch Teilung der Oktave in kleine und kleinste Teile, bis zum $^1/_{72}$-Ton. Aber alle Bestrebungen scheitern an der Starrheit des Materials, an der Gebundenheit der Instrumente durch das temperierte System. Und hier, im Fehlen der Ausdrucksmittel, liegt wohl die tiefste Ursache für die »Verkrampfung«, die fast aller modernen Musik anhaftet. Immer wieder klagen die Jungen: ›Wir können nicht weiter, die Instrumente fehlen!‹ Kaum je in der Musikgeschichte war die Not einer Komponistengeneration so groß, wurden neue Tonwerkzeuge so herbeigesehnt und gefordert.

Aber, wie fast immer in der Kulturgeschichte, löste auch hier die Not neue, schaffende Kräfte aus. In allen Landen und auf allen Gebieten des Instrumentenbaus arbeiten Erfinder und Techniker an der Herstellung neuer Tonwerkzeuge. Fast jeder Tag bringt neue Ideen, neue Vorschläge und Versuche. Und es ist kein Wunder, daß man, aus der gemeinsamen Krisis heraus, unabhängig voneinander oft die gleichen Wege in die Zukunft schreitet.

Der Weg in die Zukunft aber scheint — nach den letzten Vorführungen auf der Internationalen Ausstellung »Musik im Leben der Völker« in Frankfurt a. M. — der Weg der *elektrischen Tonerzeugung* zu sein. Unabhängig voneinander haben zwei Erfinder auf der gleichen Grundlage Instrumente ausgearbeitet, die — nach ihrer technischen Vollendung — geeignet sein werden, die gesamte Musikübung umzuwandeln: der Deutsche Jörg Mager *) und der russische Ingenieur Leo Theremin.

*) S. a. Weißkopf und Mager im Sonderheft d. »Anbruch«, Musik und Maschine, Okt./Nov. 1926. — Hans Kuznitzky, »Neue Elemente der Tonerzeugung«, Melos 1927, H. 4 u. 6. — Dr. Karl Holl, »Für Jörg Mager«, Frankfurter Ztg., 15. VIII. 27, Nr. 601.

Georg Adam (Jörg) Mager, 1880 in Eichstätt geboren, ist der Typ eines deutschen Erfinders. Sein Lebenswerk ist die Erfindung und Vervollkommnung seiner Instrumente. Dafür hat er gekämpft und lange Jahre gehungert. Bastel- und Forschungstrieb sind ihm vom Vater, der Uhrmacher war, Musikalität von der Mutter, die aus einem alten Kantorengeschlecht stammte, vererbt. In seinen Jugendjahren war er Chorknabe und wurde später Volksschullehrer und Organist. Ein Zufall, die Verstimmung der Orgel im heißen Sommer 1911, weckte sein Interesse für neue Klangmischungen, ließ ihn »die Vierteltöne erleben«. Und während Hábà und sein Kreis sich um die Vierteltonmusik bemühte, konstruierte Mager durch Einschaltung von Vierteltonpfeifen in die gebräuchliche Oktavreihe das erste »Vierteltonharmonium«. Hier liegt der Ursprung aller weiteren Arbeiten. Die Ideen Busonis und die Untersuchungen von Dr. Cahill und de Forest — der das Urpatent für radio-elektrische Tonerzeugung innehat — wiesen den Weg zur Verwendung elektrischer Tonmembrane für musikalisch-künstlerische Zwecke. Unter Benutzung der wissenschaftlich-technischen Resultate der Radio-Industrie sollte ein Instrument entstehen, das mittels der Kathodenröhre als Schwingungserreger Töne in jeder beliebigen Klangfarbe, Tonhöhe und -stärke erzeugen konnte. Materielle Not zwang aber immer wieder zum Abbruch der Arbeiten und zur Wiederaufnahme der Lehrtätigkeit. Erst in den letzten Jahren konnten, dank der Unterstützung des Reichsrundfunks, der Heinrich Hertz-Gesellschaft und des Telegraphentechnischen Reichsamts die ersten Versuche abgeschlossen und die ersten kleinen Modelle konstruiert werden. Es existieren heute drei Typen der »elektrischen« Instrumente Magers im Modell, die beiden »Sphärophon«-Arten (Melodie- und Akkordtyp) und das »Kaleidosphon«. Die Namen beziehen sich auf die Verwendung der Instrumente: das »Sphärophon« soll die Töne in absoluter, vom Materiellen losgelöster »sphärischer« Reinheit erzeugen, das »Kaleidosphon« die Klangfarben kaleidoskopisch mischen. Bedient werden die Instrumente von einem Spieltisch aus. Bei den Typen I und II befindet sich vor dem Spieler eine halbkreisförmige Platte, auf der die Töne als Maßeinteilung gegeben sind. Die Einstellung der Töne erfolgt bei Typ I durch zwei Hebel, die von der linken und rechten Hand abwechselnd bedient werden und an denen sich am Griff ein Kontaktknopf zum Schließen des Stromkreises befindet. Nach Einstellung des Hebels drückt die gleiche Hand auf den Kontaktknopf. Während der Ton klingt, stellt die andere Hand den zweiten Hebel auf den gleichen Tonstrich ein, damit der erste Hebel frei wird für die weitere Einstellung. Durch dieses Ablösen kann ein restloses Legato, ein Hinübergleiten von einem Ton zum andern erzielt werden. Typ II hat eine gleichartige Vorrichtung, aber statt der Hebel Kontaktknöpfe und dient dem mehrstimmigen Spiel. Für das Kaleidosphon hat Mager in den letzten Wochen eine klavierähnliche Tastatur geschaffen und kann hiermit, nach Art der Orgelregister, den Ton verändern, desgleichen auch die Tonstärke durch Anschal-

tung von Lautsprechern in beliebiger Anzahl und Zusammensetzung. Die Instrumente, zwar heute infolge ihrer Kompliziertheit noch nicht voll auswertbar, ermöglichen die Herstellung aller Klangfarben, Intervalle und Tonstärken. Entscheidend für die Bedeutung und Auswirkung der Erfindung wird es sein, ob Mager endlich den Anschluß an die Industrie und größere Geldgeber finden wird, die den Bau elektrischer Klaviere und Orgeln auf der Grundlage des Sphärophons ermöglichen.

* * *

Wenn man aus dem Laboratorium Magers zu *Leo Theremin* (Moskau) in den Bach-Saal zur »Konzert-Vorführung« ging, wurde einem sofort der Gegensatz klar: dort Ringen und sachliche, systematische Arbeit auf breiter künstlerisch-ideeller Basis, hier etwas genial Fertiges, das den Auftakt zu umwälzenden weiteren Erfindungen bilden soll. Das Ziel ist das gleiche wie bei Mager: neue Klangfarben, Tonhöhen und -stärken. Hier jedoch noch stärkere individuelle Beeinflussung der Tonerzeugung durch den ausübenden Künstler.
Mittels gewöhnlicher Radioröhren erlangt Leo Theremin die für die Tonerzeugung nötigen Wechselströme der verschiedensten Frequenzen. Durch die Änderung der Frequenz ändert sich auch der Ton. Die Regelung der Tonhöhe erfolgt mittels einer Antenne, die elektromagnetische Wellen ausstrahlt, durch elektrizitätsleitende Körper. Antenne ist ein vertikaler Metallstab an dem Apparat, Elektrizitätsleiter die Hand des ausführenden Künstlers. Die Annäherung der Hand verändert die Verhältnisse des elektromagnetischen Feldes um die Antenne und dadurch auch zugleich deren Kapazität und die Frequenz des vom Apparat entsandten Wechselstroms. Durch Handbewegung kann auch die Tonstärke verändert und der Ton belebt werden. Ein Vibrieren der Hand bewirkt auch ein Vibrieren des Tons, der dann beseelt wird wie der Ton der Geige oder der menschlichen Stimme. Die Klangfarbe der Töne kann verändert werden wie beim Sphärophon in jeder gewünschten Weise durch Regelung der mitklingenden Obertöne. Die rein elektrische Erzeugung des Tones erlaubt aber auch die seltsamsten Wirkungen; so kann man z. B. durch einfaches Umschalten des Stromes ein Echo hervorrufen, das den Ton von der entgegengesetzten Seite wie beim ersten Male widerschallen läßt. Der Erfolg der Vorführungen Theremins ist überzeugend, die Handhabung des Instruments denkbar einfach. Höchste Bindung von Instrument und Musiker ist erreicht. Gegen das Instrument läßt sich aber einwenden, daß es vorerst noch keine genaue Festlegung der Intervalle erlaubt, daß geringste Schwankungen der Hand empfindliche Intonationen hervorrufen und es sich in dieser Form noch kaum für eine mehrstimmige Musik verwenden läßt. Aber es wäre falsch, nach diesen hervorragenden Anfängen, die einen einfach bezaubernden Eindruck hinterließen, zu urteilen.
Die Instrumente Theremins, der Professor des Staatl. Physikalisch-Technischen Instituts in Leningrad ist und deren industrielle Auswertung die

Firma Goldberg übernommen hat, werden bald unter dem Namen *Theremin-Vox* in der Öffentlichkeit erscheinen. Eins jedenfalls ist erwiesen, daß die Instrumente, die sich des elektrischen Stroms zur Tonerzeugung bedienen, die künstlerische Empfindung nicht erstarren lassen und töten, sondern im Gegenteil in stärkstem Maße unmittelbarer als bisher auswirken lassen.

DAS MUSIK-CHRONOMETER

EIN NEUES MUSIKPÄDAGOGISCHES UND -TECHNISCHES HILFSINSTRUMENT

VON

CARL ROBERT BLUM-BERLIN

Im Anfang war der Rhythmus«. Natur und Leben folgen den uralten Gesetzen kosmischer Universalrhythmik. Zweifellos steht auch der Rhythmus unseres Lebens hierzu in engster Beziehung. Alles in der Natur hat seinen Rhythmus. Da aber Kunst jeglicher Art stilisierte Natur ist, kann sie den Rhythmus nicht entbehren. In der Tonkunst unterliegen sowohl die Melodik als die Harmonik der rhythmischen Gesetzmäßigkeit. Rhythmik wollen wir hier als Sammelbegriff auffassen, analog Melodik und Harmonik. Was ist demnach Rhythmik im musikalischen Sinne? Das künstlerisch gesetzmäßige Zusammenwirken von Rhythmus, Metrum, Takt und Zeitmaß. *Rhythmus* ist eine systematische Folge von Akzenten, die zu unterscheiden sind in Haupt- und Nebenakzente. *Metrum* ist eine systematische Folge von Längen und Kürzen, die in der Musik komplizierter und vielgestaltiger ist als in der Sprache. Der *Takt* wird äußerlich durch sogenannte »*Takt*striche« gekennzeichnet. Diese bedeuten nichts weiter als simple Hilfsmittel der Notation. Wir könnten getrost ohne Taktstriche musizieren, denn sie sind für den Musiker nichts weiter als das, was jedem Schulkind schon aus der Geographie durch den Begriff »Meridian« bekannt ist. Wie diese, so sind auch jene nur Hilfslinien, die zur Unterstützung der Sinne aus der Abstraktion in die Wirklichkeit umgesetzt werden. Takt ist demnach die Darstellung einer mehr oder weniger systematischen Folge der Hauptakzente (die Nebenakzente ergeben sich ja implicite!). *Zeitmaß* ist endlich das Maß derjenigen Zeit, in welcher rhythmische und metrische Elemente lebendig werden. Die Musik ist eine abstrakte Kunst, die nur in der Zeitfolge lebendig werden kann. So ist das Zeitmaß für die Musik dasselbe wie der Pulsschlag für das Leben. Zur künstlerischen Reproduktion gehört ein möglichst genaues Erfassen aller rhythmischen Einzelheiten, sowie ein Zusammenfassen aller Einzelheiten in eine höhere Ordnung. Es gilt dies gleicherweise von der Rhetorik, von der Musik und von der Gestik, gleichgültig ob es sich um Theater oder Film handelt.

Es ergibt sich aus dem vorher Gesagten, daß es für die Musik durchaus nicht gleichgültig sein kann, welches »Zeitmaß«, welches »Tempo« einem Musikstück zugrunde gelegt wird. Daher die große Besorgtheit der Komponisten, mit möglichster Genauigkeit ihre Intentionen zu Papier zu bringen.
Wie geschah dies bisher? Mittels des bekannten »Metronoms« von Mälzel. Es ist erstaunlich, daß bis zum heutigen Tage die Musiker sich mit diesem unglaublich *primitiven* Hilfsmittel beholfen haben, denn mit ihm kann man ja nur, wie der Name sagt, das Metrum angeben, und nicht einmal dies!
Da unserer Zeit ein solches sogenanntes »metronomisches« Zeitmaß, ein starres Tempo also, fremd ist, so bedürfen wir eines neuen technischen Mittels, mit dem auch die allerfeinsten Temponuancen genauestens festgehalten und jederzeit reproduzierbar gemacht werden können. Es wäre nun möglich, das Notenbild so zu gliedern, daß innerhalb eines bestimmten Zeitmaßes, sagen wir im »Allegro«, jeweils gleiche Takträume durch die Taktstriche abgegrenzt und in diese hinein die Noten gemäß ihrem Zeitwerte verteilt würden. Diese räumlich unterschiedliche Beschriftung würde jedoch für sich allein praktisch wenig bedeuten, da sie einmal nur das metronomische Zeitmaß gäbe und zum andern kein Mittel besteht, diese Notierung praktisch auszuwerten. Eine dem lebendig-rhythmischen Zeitmaß *adäquate*, räumlich unterschiedliche Beschriftung ist also notwendig, wenn wir graphisch, also mittels des Notenbildes, den stets variablen Zeitwerten der praktischen Musikübung gerecht werden wollen. Das *zeitliche Nach*einander der *Töne* ist also in ein *räumliches Neben*einander der *Noten* umzuformen! Zeit in Raum!
Auf Grund dieser klaren Erkenntnisse setzte ich mir vor Jahren das Ziel, ein Instrument zu schaffen, welches diese Transformation von Zeit in Raum und umgekehrt automatisch derart vornimmt, daß damit nicht nur jederzeit das Originalzeitmaß, sondern auch in jeder gewünschten Proportion eine beliebige Verlangsamung oder Beschleunigung dessen erreicht wird. Das Resultat langjähriger Arbeit ist das »Musik-Chronometer«.*)
Neben dem Antriebsmechanismus und seinen äußeren Teilen, mit denen das Werk auf einfachste Weise in Betrieb gesetzt und reguliert wird, sind die Hauptteile: 1. das Tempo-Notenband, 2. das Musik-Tempometer.
Mittels eines Hilfsinstrumentes, »Rhythmograph« genannt, das an geeigneter Stelle am Chronometer befestigt wird, stellt man zunächst ein »Rhythmogramm« her, das ist eine Art telegraphischer Kurzschrift, aus der alle rhythmischen, metrischen und sonstigen Elemente der Musik (oder eines sonstigen Bewegungsvorganges) »aufgenommen« werden. Die Aufnahme kann sowohl graphisch als photographisch vor sich gehen. Jedenfalls dient dieses Rhythmogramm als Unterlage zur Herstellung eines »Tempo-Notenband« genannten Streifens, dessen fortlaufendes Notenbild in einem bestimmten Ver-

*) Vgl. die diesem Heft beigegebenen vier Abbildungen, sowie des Verfassers Broschüre »Das Musik-Chronometer und seine Bedeutung für Film-, Theater- und allgemeine Musikkultur«, Verlag F. E. C. Leuckart.

hältnis zur Ablaufgeschwindigkeit auf Filmband kopiert wird. Dieses Film-Notenband läuft innerhalb des Apparates durch eine entsprechende Vorrichtung, welche gestattet, das sehr erheblich verkleinerte Notenbild des Film-Notenbandes zehnfach zu vergrößern, so daß z. B. ein Partiturnotenbild entsteht in dem Ausmaße von 24×30 Zentimeter, d. h. also genügend groß ist, um bequem abgelesen werden zu können. Soll dieses Notenband synchron zu einem anderen Vorgang ablaufen, z. B. zu einem Film, damit alle bildrhythmischen und tonrhythmischen Elemente zeitlich genauestens übereinstimmen, so wird es angetrieben von einem Teil eines elektrischen Aggregats, genannt »Sekundär«-Motor, dessen anderer Teil als »Synchronisator« an jedem Film-Projektor mühelos angebracht werden kann. (Nebenbei bemerkt: Das Notenband hat nur den 80. Teil der Länge des Filmbandes!) Durch ein elektrisches Kabel sind diese beiden Elemente miteinander verbunden und bewirken eben den gewünschten Synchronismus. Übrigens ist das Kabel durchaus nicht notwendig. Das elektrische Aggregat des Chronometers gestattet z. B. die Musik drahtlos über einen Sender in alle Windrichtungen zu führen, um irgendwo (sagen wir in Rom, Breslau, München, London) die Musik zu einem an diesen Orten gleichzeitig ablaufenden Film zuverlässig synchron zu übertragen.

Auf Grund der Eigenart des Tempo-Notenbandes zieht die Musik also in einem solchen Notenbild vor unseren Augen vorüber, daß alles *zeitliche* Nacheinander eines *akustischen* Vorganges in ein äquivalentes *räumliches* Nebeneinander eines *optischen* Vorganges transformiert wird. Diese eigenartige Tatsache verdanken wir zwei zusammenwirkenden Komponenten:

1. dem kontinuierlichen Ablauf des Bandes, also der gleichförmigen Laufgeschwindigkeit »an sich« und
2. der räumlich unterschiedlichen Beschriftung analog dem zeitlich unterschiedlichen Nacheinander der Töne, bzw. der einzelnen Momente eines Bewegungsvorganges, sei dieser nun ein musikalischer oder ein sprachlicher oder ein mimisch-gestischer.

Das Kontrollinstrument für die jeweilig erforderliche Ablaufgeschwindigkeit des Rhythmusbandes ist das *Musik-Tempometer*, das als ein musikrhythmischer Rechenschieber ausgebildet ist mit zwei gegeneinander verstellbaren Skalen, von denen die eine die Frequenzen des Bandes angibt (d. h. die Umdrehungszeiten pro Minute der Transporttrommel des Bandes) und die andere Skala das Musiktempo, berechnet auf ein Grundmaß, dessen Einheit gleichfalls die Minute ist. Auf diese Art ist es möglich, die Ablaufgeschwindigkeit des Bandes und damit gleichzeitig den aufgenommenen Rhythmus, bzw. das Notenbild oder das Schriftbild usw. im Original-Zeitmaß des Urvorganges jederzeit zu reproduzieren, indem die Frequenz- und Musiktempo-Skala jeweils auf die entsprechenden, auf dem Bande bezeichneten Grade eingestellt wird. Die Bedienung des Musik-Tempometers macht also nicht die Kenntnisse

der höheren Rechnungsarten erforderlich. Es genügt, Zahlen richtig lesen zu können; alles übrige erfolgt automatisch.

Neben der Möglichkeit der Reproduktion im Original-Zeitmaß gestattet jedoch das Musik-Chronometer auch eine beliebig beschleunigte oder verlangsamte Reproduktion, und zwar in jeder Proportion, also in jedem beliebig beschleunigten oder verlangsamten Verhältnis zum Original-Zeitmaß. Es dürfte nun interessieren, einiges über die praktische Verwendbarkeit des Musik-Chronometers zu hören: Für sich allein verwendet, ist es ein Mittel zu exaktem Studium, das sowohl den Lehrenden als den Lernenden die bisher aufzuwendende Arbeit in musikrhythmischer Schulung wesentlich erleichtert. Im Besonderen ist es wohl auch berufen, die Rolle eines Autorepetitors, bzw. Autosouffleurs, zu übernehmen. Einige praktische Beispiele: Der Studierende ist imstande, nicht nur das Original-Zeitmaß an Hand der Laufnotenschrift kennen zu lernen und auszuführen, er kann auch, wie schon gesagt, das Zeitmaß beliebig verlangsamen oder beschleunigen, ohne das Zeitmaß als solches unkünstlerisch zu verzerren. Nicht wenig dürften sich diejenigen freuen, die sich bisher vergeblich bemühten, mittels des Mälzelschen Metronoms ihr rhythmisches Gefühl zu schulen; denn beim Musik-Chronometer wird ihnen der Rhythmus *verlebendigt*, während das metronomische Zeitmaß der größte Feind aller Musikkultur ist und auch allseitig als solcher erkannt und gemieden wird. Für die Unterrichtsanstalten dürfte das Musik-Chronometer ein notwendiges Hilfsmittel für den modernen Anschauungsunterricht zur musikalischen Schulung unserer Jugend sein. Erst mit seiner Hilfe wird es möglich, auf einfachste Art akustische Phänomene in optische zu verwandeln, d. h. durch Ohr und Auge, also doppelsinnlich, die musikalische Schulung in ungeahnter Weise zu fördern. Hauptbegriffe wie Rhythmus, Metrum, Takt und Zeitmaß werden nunmehr in eindeutigster Weise demonstrationsfähig und damit unfruchtbarem Theoretisieren entzogen. Die Musikstudierenden unserer Konservatorien und Hochschulen, sowie die der Universitäten können nunmehr exakte musikrhythmische und wissenschaftliche Studien aller Art betreiben, da das Musik-Chronometer uns instand setzt, den einmal produzierten Rhythmus irgendeines Musikvorganges jederzeit originalgetreu zu reproduzieren. Dieses ist besonders wichtig zu Feststellungen etwa derart: Welchen Einfluß hat der Charakter, das Temperament, die Nationalität, das Alter, Geschlecht usw. auf die Gestaltung des persönlichen Rhythmus? (Dieses gilt gleicherweise sowohl für den musikalischen als für den sprachlichen Rhythmus!) Es ist wohl für jedermann selbstverständlich, daß man auch mittels des Musik-Chronometers einen *natürlichen* Tonfilm herstellen kann, indem das im Musik-Chronometer laufende Noten- bzw. Sprechband synchron abläuft zum Filmband.

Wir sind nunmehr in der Lage, nicht nur die *Phono*gramme, die uns Musik- und Sprachvorgänge *akustisch* vermitteln, zu Vergleichszwecken heranzuziehen, sondern auch die »*Rhythmo*gramme«, die solche *optisch* in Erscheinung treten

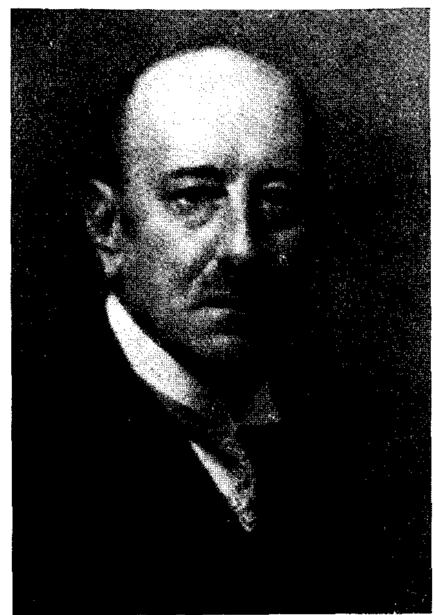


Das Amar-Quartett

Maurits Frank — Walter Caspar

Paul Hindemith — Licco Amar

Zeichnung von Rud. W. Heinisch — Besitzer: Heinrich Burkard



Pietzner, Wien phot.

Hermann Abert †



R. Herbst, Heidelberg, phot.

Hans Joachim Moser



Carl Thiel

lassen, die also den musikalischen bzw. sprachlichen Rhythmus graphisch derart fixieren, daß wir imstande sind, auch fremdländische Musik naturgetreu, d. h. mit natürlichen Instrumenten und mit Sprache oder Gesang jederzeit zu reproduzieren.

Als Autorepetitor wirkt das Musik-Chronometer folgenderart: Die Sängerin X in Berlin ist engagiert von dem Dirigenten Y in Madrid. Ihre Rolle kann sie nunmehr in Berlin mittels des Musik-Chronometers studieren, und zwar getreu den Intentionen des Komponisten bzw. des Dirigenten Y in Madrid, der sie also gewissermaßen in absentia unterrichtet. Dieses eine Beispiel für hundert andere. Als Autosouffleur hat das Musik-Chronometer eine besondere Bedeutung für den Opern-, Operetten- und Revue-Theaterbetrieb, indem es automatisch die Stelle des Souffleurs einnimmt. Nicht nur das! Ein Hilfskapellmeister bedient ein Musik-Chronometer, mit dem eine beliebige Anzahl gleicher Apparate elektrisch derart gekuppelt sind, daß die Notenbänder aller Apparate zur erklingenden Musik usw. synchron ablaufen. Diese Instrumente werden zweckmäßig untergebracht in den Garderoben, Wartezimmern, beim Inspizienten, beim Intendanten, auf dem Schnürboden usw. zur dauernden Kontrolle und Orientierung über die Vorgänge auf der Bühne und im Orchester. Von besonderer Bedeutung ist das Musik-Chronometer hierbei für alle Vorgänge hinter der Szene, die mit der Orchestermusik in genaue zeitliche Übereinstimmung gebracht werden müssen. Einsätze von Chor und Soli hinter der Szene, auch die schwierigsten, müssen jetzt mit völliger Präzision erfolgen. Die Leitung sämtlicher Maschinen für Donner, Blitz, Wind usw. können nunmehr vom Inspizienten allein zentral automatisch bedient werden.

Ein wichtiges Anwendungsgebiet für das Musik-Chronometer stellt ferner seine Verbindung mit Musikautomaten dar, indem sein zur Walze, Platte oder zum Musik- bzw. Tonbande synchron laufendes Tempo-Notenband die künstlerische Benützung solcher Automaten, z. B. als Begleit- oder Kammermusikinstrument, erst ermöglicht. Beim Grammophon hat man zur Zeit kein Mittel, den Kammerton *genau* wiedergeben zu können. Voraussetzung hierfür ist, daß das Wiedergabetempo der Schallplatte usw. synchron dem Aufnahmetempo entspricht. Diese Exaktheit wird erreicht mittels des elektrischen Antriebsaggregats des Musik-Chronometers. Nicht unerwähnt bleibe hier die Möglichkeit (speziell für Filmtheater in kleineren Orten, wo es an guter Musik mangelt), mittels Phonola mit eingebautem Musik-Chronometer eine ausgezeichnete Filmmusik zu bieten. An Stelle der Phonola können auf diese Weise natürlich alle Arten von Musikapparaten Verwendung finden, inklusive Grammophon.

Auch für an verschiedenen, voneinander räumlich getrennten Orten erzeugte, aber zusammengehörige Musik, z. B. bei Massenaufführungen großer Werke, in denen mehrere Chöre und Orchester zusammenwirken, ist das Musik-Chronometer das gegebene Synchronisationsinstrument.

Es ist nach dem Vorhergesagten das notwendige Mittel, verschiedene rhythmische Bewegungsfolgen zu synchronisieren. Eine solche Synchronisation, d. h. eine exakte zeitliche Übereinstimmung verschiedener rhythmischer Bewegungsfolgen, ist nicht nur erforderlich, sondern unentbehrlich für den Film, der sowohl als *Musiklehrfilm*, als *Musikszenarienfilm* für Oper, Operette, Revue, wie als *Kunstmusikfilm* hergestellt werden kann. Ja, durch das Musik-Chronometer wird der von mir seit langem propagierte »Musikfilm« als solcher in künstlerischer Vollkommenheit überhaupt erst möglich, auch als *Radiomusikfilm*, da dieser Apparat gestattet, an beliebigen Orten die Kopie eines Films *synchron* zur Musik ablaufen zu lassen, während diese, von einem Zentralorchester gespielt, gesendet wird.

HERMANN ABERT †

VON

RUDOLF GERBER-BERLIN

In seiner Vaterstadt Stuttgart, wo er seit Anfang April als ein Leidender und mit dem Tode Ringender lag, ist *Hermann Abert* am 13. August im Alter von 56 Jahren aus dem Leben geschieden. Still und ohne äußeres Gepränge haben wir ihm dort auf dem immergrünen Hügel des Waldfriedhofs das letzte Geleit gegeben, so wie er es liebte und wie es seinem Wesen entsprach.

Mit Hermann Abert hat die deutsche Musikwissenschaft ihren Führer verloren, sein Tod ist in mehr als einer Hinsicht tief beklagenswert. Welche Stellung Abert in der Geschichte der Musikgeschichtsschreibung einst zugewiesen wird, ist heute noch nicht zu übersehen. Aber das eine steht unwiderruflich fest, daß es Abert war, der kraft seiner Persönlichkeit und kraft seines Gelehrtentums das Erbe der älteren musikwissenschaftlichen Generation, derer um Riemann und Kretzschmar, bewahrt hat. Bewahrt und gemehrt zu einer Zeit, wo die Stürme eines neuen Geistes dieses Gut aufopfernden Gelehrtenfleißes zu zerstören und in Vergessenheit zu bringen drohten. Dieser Sendung war sich Abert je länger desto mehr bewußt. Er fühlte sich in den letzten Jahren mehr und mehr dazu verpflichtet, das schwanke Schiff unserer Wissenschaft mit sachkundiger Hand zu steuern, damit es nicht in dem Strudel von gegensätzlichen Meinungen Schiffbruch leide. Hatte er schon an der Hallenser Universität die Schaffung eines musikwissenschaftlichen Ordinariats bewirkt, so bedeutete jede seiner Berufungen, die in kurzer Zeit aufeinander folgten, eine Festigung unserer Disziplin im Rahmen der universitas litterarum. An der Heidelberger Universität, deren Lehrkanzel er sogleich mit der Leipziger vertauschte, wurde für ihn zum ersten Male die Musikwissenschaft als theoretisches Fach ins Leben gerufen. Leipzig erhielt unter ihm ein musikwissen-

schaftliches Ordinariat, und in Berlin wurde er als erster Vertreter unseres Faches in die preußische Akademie der Wissenschaften gewählt. Hier war es auch, wo er in aller Form die Geschicke der deutschen Musikwissenschaft in die Hand nahm, nicht nur als Präsident der deutschen Musikgesellschaft, deren ersten Kongreß er im Jahre 1925 in Leipzig leitete, sondern auch als Vorsitzender der preußischen musikgeschichtlichen Kommission.

Neben dieser organisatorischen Tätigkeit gedieh mit einer bewunderungswürdigen Konsequenz seine Forscherarbeit. Trotz aller amtlichen Verpflichtungen schuf er in der Stille der Studierstube ein Werk um das andere, wandte sich bald der griechischen Musik, bald der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts zu, versuchte hier in einer grundlegenden Abhandlung die Musikanschauung des Mittelalters in ein System zu bannen, entwarf dort mit einigen kräftigen Strichen ein lebensvolles Bild Luthers als Musiker. Sei es, daß ihn die Erscheinung Meyerbeers oder Glucks, Bachs oder Mozarts fesselte, stets drang er mit dem ihm eigenen divinatorischen Blick in das Wesen dieser Erscheinung ein, nie belastet durch die schweren Fesseln eines methodischen Zwanges. Jedes neue Phänomen gestaltete er kraft der Gesetzmäßigkeit, die aus der Erscheinung hervorleuchtete und die er nicht durch mühsame Deduktionen, sondern auf dem Wege künstlerischer Anschauung wahrnahm.

So hoch aber auch der wissenschaftliche Wert dieser Werke sein mag, das Wertvollste ist, daß in ihnen eine Persönlichkeit von einer seltenen Harmonie der Charakter- und Geistesbildung ihren Ausdruck fand. In Aberts Wesen spiegelten sich in gleicher Weise der Frohsinn und die Heiterkeit seines böhmischen Vaters, wie der Ernst und die Nachdenklichkeit der schwäbischen Mutter. Die beiden Gegensätze aber zwang er zu einer neuen Einheit, in der »Anmut und Würde« in der schönsten Weise versöhnt wurden. Auf diesem Wege der Gestaltung seines inneren Menschen wurde ihm W. A. Mozart zum leuchtenden Vorbild. *Sein* Verhältnis zu Welt und Mensch, *sein* Menschentum und ihr künstlerischer Niederschlag fanden in Hermann Aberts Seele eine breite Resonanzfläche. Aberts zweibändiges Mozart-Werk, dieses Persönlichkeitsdokument ohnegleichen, ist trotz aller stilistischen und formalen Beherrschung ein flammendes Bekenntnis zu Mozart. Und im Sinne dieser Weltanschauung versuchte er auch auf seine Umwelt, vor allem auf seinen Schülerkreis einzuwirken. Frei von aller Unduldsamkeit und allem Dogmatismus, wollte er jeder Erscheinung gerecht werden; wo sich Leben äußerte, da wollte er verstehen, nie dagegen das ihm Widersprechende verurteilen. Diese Prägung seiner Persönlichkeit ist das schönste Vermächtnis Hermann Aberts, größer und dauernder als die stattliche Reihe seiner wissenschaftlichen Arbeiten. Möge dieser aufgeschlossene Sinn für alles Lebendige, die echte Mozartische Ironie in den Reihen der jüngeren musikwissenschaftlichen Generation weiter wirken und Segen stiften! Dann wird die Erscheinung Hermann Aberts auch über den Tod hinaus lebendig sein, als eines wahren praeceptor Germaniae.

MUSIKERZIEHUNG

ZUKUNFTSAUFGABEN DER PREUSSISCHEN AKADEMIE FÜR KIRCHEN- UND SCHULMUSIK

VON HANS JOACHIM MOSER

Wenn ich in diesen Tagen aus den bewährten Händen Meister Thiels als jüngere Kraft die Leitung der wichtigsten musikerzieherischen Lehranstalt unseres Landes übernehme, so muß ich mir natürlich über die Hauptrichtung klar sein, in der die Entwicklung des Instituts verlaufen soll. Zunächst wartet eine Fülle praktisch organisatorischer Arbeit: der Neubau des Hauses, da jetzt an mehr denn drei Orten gleichzeitig unterrichtet werden muß; nach sprunghaft rascher Erweiterung eine wachsende Konsolidierung des Lehrkörpers, der nicht auf Sonderbedürfnisse einzelner Persönlichkeiten hin zugeschnitten sein darf, sondern ein lebendiger Organismus allein im Dienst unserer besonderen Lehraufgaben sein soll; wobei es dem neuen Direktor besonders am Herzen liegt, die reichen Erfahrungen der vorhandenen Professoren sich gutachtlich und beraterisch voll auswirken zu lassen und im Ausgleich mit seinen eigenen Ideen nach ihrem ganzen Wert zu nutzen. Ebenso soll versucht werden, die Schülerschaft noch mehr als bisher zu einem harmonischen Ganzen zusammenwachsen zu lassen, wozu vor allem eine über das eng Fachliche hinausgreifende Bibliothek als »Bildungskasino« Mittelpunkt des gemeinsamen Lebens werden soll. Ich möchte soweit als möglich eine Erleichterung und Entlastung des Unterrichts von bloß plakatmäßigen Examensforderungen durchzuführen suchen: die acht Studiensemester sollen nicht eine Hetzjagd durch das Allzuviele darstellen, sondern bei allem Fleiß und aller Anspannung doch innere Muße zu künstlerisch-menschlichem Ausreifen und damit wirklichem »Lehrer-Werden« lassen. Dabei wird mir, der ich selbst Sänger bin, eine besondere Betonung der gesanglichen, sprechtechnischen und stimmhygienischen Grundlagen am Herzen liegen. Statt mich einseitig auf diese oder jene »Methode« der Schulgesangspädagogik festzulegen, möchte ich, daß der künftige Schulmusiker vorurteilslos sowohl im Eitz-System wie in Tonika-Do, in den Ziffernmethoden wie in den Lehrweisen der Arbeitsschule sich ausbilden lasse, um dann in der Praxis selbst zu erproben, was ihm und seinen Schülern am heilsamsten ist, wobei nach so viel aufgeregten Methodenstreiten eine Ära der Beruhigung, Sammlung und stillen Arbeit anzustreben sein wird. Andererseits lege ich größtes Gewicht darauf, die von den neuen Lehrplänen geforderte gegenseitige Verbindung der Fächer in Vorlesungen und praktischen Übungen vorzubereiten, ich selbst werde durch eine »Kulturkunde der Musik« die Ergänzung und Erweiterung des musikgeschichtlichen Unterrichts nach dieser Seite hin anzubahnen versuchen; ebenso durch fortlaufende Interpretation solcher Kunstwerke, die für die Volks- und Jugendmusik von klassischer Bedeutung sind, die Wege »vom Gesangunterricht zum Musikverständnis« zu bahnen helfen. Dabei soll es mein besonderes Bestreben sein, die musikalische Jugendbewegung, der ich gefühlsmäßig und mit dem Herzen nahestehe, die aber an der Akademie vorläufig ein wenig »Staat im Staate« ist und sich jenseits der Führer unnötig mit kleinen Auswüchsen belastet hat, soweit als möglich mit dem Hauptstrom der Musikentwicklung (und diesen mit ihr) in versöhnlichen Einklang zu bringen, damit all ihr Gutes für die Schul- und Kirchenmusik wirklich fruchtbar gemacht werden kann.

Bei der Ausbildung des kirchenmusikalischen Nachwuchses wird mir volle Parität gegenüber beiden Bekenntnissen aufrichtig am Herzen liegen. Der praktische und wissenschaftliche Ausbau der Kenntnis des gregorianischen Gesanges für die Katholiken, die Erweiterung und Vertiefung des Verständnisses für die musikalische Liturgie bei den Evangelischen sollen besonders gepflegt werden, mit den hervorragenden Orgelmeistern der Akademie möchte ich zur Klärung der heutigen »Orgelkrise« beizusteuern versuchen. Ein neuartig organisierter Kantoreichor mit Knabenstimmen und Altfalsettisten soll Anregungen aus dem Gebiet der alten Polyphonie auf das kirchenmusikalische Zukunftsschaffen zu vermitteln unternehmen.

Ein reiches Programm — möchten alle Beteiligten freudig zu seiner Verwirklichung mitzuhelfen trachten im Zeichen des Worts: »Die Sache über die Person!«

NEUE UNTERRICHTSLITERATUR

VON EBERHARD PREUSSNER

Die Annäherung und die gemeinsame Arbeit der Führer der Jugendmusik und der heute Schaffenden hat zur Herausgabe neuer Gebrauchsmusik für Schule und Haus geführt. Damit wird endlich eine überall schmerzlich empfundene Lücke ausgefüllt. Die Jugend besitzt jetzt Literatur, die ihrem Geist, ihrem Ausdrucks- und Darstellungswillen angepaßt ist und zugleich das vornehmste Wesen heutigen Musikgeschehens widerspiegelt, in dem »*Neuen Werk, Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus*« (Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz, und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel), für das *Paul Hindemith, Fritz Jöde* und *Hans Mersmann* verantwortlich zeichnen. In den bisher erschienenen Heften sind stimmungsvolle Lieder für Singkreise von Hindemith und in ihrer Einfachheit überzeugende Hymnen von Ludwig Weber enthalten. Von überragender Bedeutung für die Erziehung aber ist die neue, streng systematisch aufgebaute *Schule für instrumentales Zusammenspiel* von Hindemith. Sie beginnt mit einfachen Stückchen für zwei Geigen oder zweistimmigen Geigenchor, übt in Kanons die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen und gibt dann Beispiele krafterfüllter Musizierstücke für Streichorchester, Flöte und Oboen. Der Leser kann sich selbst an den beiden Beispielen, die die Notenbeilage dieses Heftes enthält, ein Bild von dem inneren Geist dieser neuen Gemeinschaftsmusik machen. Daß sich diese Werke bald jede Haus- und Volksmusikgruppe, die ernsthaft an ihrer Fortbildung arbeitet, zu eigen machen wird, steht zu erwarten. Die Bedeutung der Sammlung für die Schulmusikpflege ist gegeben, zumal da der Preis der einzelnen Hefte in erfreulich mäßigen Grenzen gehalten ist. (Studienpartitur M. 2.—, Stimmen M. 2.50, jede Stimme einzeln M. —.75.) Allerdings, und das sei betont, verlangt diese Musik auch die bewußte Einstellung zu einem wahrhaft gemeinschaftlichen Musizieren und den festen Willen zur Erarbeitung des neuen Stiles. — Im gleichen Zusammenhang kann für den Klavierunterricht auf die Sammlung »*Das Neue Klavier-Buch*« (Verlag: B. Schott's Söhne) hingewiesen werden. In ihm sind leichte moderne Unterrichtsstücke von Strawinskij, Hindemith, Jarnach, Toch, Tscherepnin, Bartók, Butting u. a. aneinandergereiht. Ein geschickt auswählender Klavierlehrer wird die Stückchen dem Unterrichtslehrgang einzugliedern wissen.

Von Werken, die von dem Gedanken der heutigen Musikerziehungsbewegung getragen werden, verdienen genannt zu werden: der Band »*Musik in Volk, Schule und Kirche*« (Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig), der die gesamten Vorträge der V. Schulmusikwoche in Darmstadt in sich vereint, und die soeben erscheinende 52. Taschenausgabe der Weidmannschen Buchhandlung: »*Schulmusik in Preußen*«, in der *Leo Kestenberg* die ministeriellen Erlasse von der Denkschrift bis zu den Bestimmungen für die einzelnen Schultypen veröffentlicht. Dieser Band gibt einen authentischen Überblick über die gesamte Schulmusikreform in Preußen.

VOLKSMUSIKTAGE IN FRANKFURT a. M.

VON HANS FISCHER

Im Rahmen des »Sommers der Musik« veranstaltete das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* vom 27. bis 30. Juli vier Volksmusiktage, die die brennenden Fragen der musikalischen Volkserziehung zum Gegenstand hatten. Seitens des Zentralinstituts begrüßte der Staatsminister Dr. *C. H. Becker* die Teilnehmer und wies in gehaltvollen Ausführungen auf die Notwendigkeit einer musikalischen Erziehung im Sinne des Volkstumes hin, da nur sie die Kluft zwischen der artistisch gekünstelten Musikmache einerseits und den ursprünglichen, nach Gestaltung ringenden Kräften des Volkes andererseits zu überbrücken vermöge. Nach weiteren Begrüßungsansprachen führte Staatssekretär a. D. *Heinrich Schulz* den Begriff »Demokratisierung der Kunstpflege« im Sinne der Forderung unserer Zeit ein. Das Teilhaben an der Kunst darf nicht das Vorrecht bestimmter Kreise sein, sondern muß allen Mitgliedern des Volkes ermöglicht werden, nicht im Sinne einer nivellierenden Popularisierung, sondern in einer Erziehung des Volkes von unten her zur Achtung vor

dem Künstler und seinem Werk. *Hans Joachim Moser* warf in seinem Vortrag »Volks- und Jugendmusikbewegung im Lichte unserer Zeit« scharfe Schlaglichter auf die gegenwärtige Lage und teilte nach beiden Seiten freigiebig Hiebe aus. Moser warnt ebensosehr vor den idealistischen Utopien der Jugend wie vor der Kaltschnäuzigkeit gewisser Fachkreise, die gleichgültig abseits stehen, wo es um höchste kulturelle Werte geht.
Der zweite Tag war der engeren Frage der *Jugendmusik* gewidmet und gab ihren Vertretern die Möglichkeit, ihre Programme zu entwickeln. Zweifellos kommt die Jugendbewegung, auch die musikalische, heute in die Gefahr, »überorganisiert« zu werden und damit einen integrierenden Bestandteil ihrer Kraft und Ursprünglichkeit zu verlieren. Was *Fritz Reusch* und *Konrad Ameln*, die, von zwei verschiedenen Lagern kommend, im Grunde doch zu *einem* Ziel, nämlich der musikalischen Erneuerung unseres Volkstums, hinstreben, über die gegenwärtige Lage der Jugendmusik und ihres Kulturgutes zu sagen hatten, erweckte recht oft den Eindruck, als verschanzte sich die ganze Bewegung künstlich hinter einem Bollwerk, um sich von allen anderen Kunsterscheinungen zu isolieren. Tiefer gingen die allerdings etwas abstrakten Ausführungen *Fritz Jödes* über die pädagogische Aufgabe der Jugendmusik, die er in der notwendigen Gewichtsverlegung auf die Seite der Lebensgestaltung zu sehen glaubt. Wie stark auch die Belange der *Kirche* mit der Volksmusik verknüpft sind, erwiesen die Darlegungen des dritten Tages, an dem von katholischer Seite Pater Dr. *Schwake* (Beuron) und *Hermann Müller*, von evangelischer Seite Geheimrat *Smend* ihren Standpunkt vertraten. Und noch von einer anderen Seite findet der Gedanke der Volksmusik Unterstützung, von den Chorvereinigungen, soweit sie allerdings nicht in einseitigem Vereinswesen erstarrt sind. In diesem Zusammenhang übte *Friedrich Noack* schärfste Kritik an den gegenwärtigen Zuständen des Chorwesens und wies auf die Notwendigkeit neuer Zielsetzung hin. Über die mannigfachen Beziehungen historischer und ästhetischer Art zwischen Volks- und Kunstmusik entwarf Dr. *Müller-Blattau* ein scharf umrissenes Bild. Mit einem von tiefer ethischer Überzeugung getragenen zusammenfassenden Überblick über die Ausführungen aller Redner durch *J. E. Müller* wurde die Tagung beschlossen. Mit der Veranstaltung waren praktische musikalische Vorführungen verbunden: die Arbeit in einem Kindergarten (*Cäcilia Geis*) und Darbietungen der Märkischen Sing- und Spielgemeinde (*Georg Götsch*).

MUSIKPÄDAGOGISCHE TAGUNG IN FRANKFURT a. M.

VON HANS ENGEL

Während der Festwoche des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« veranstaltete der Reichsverband gemeinsam mit dem »Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht« und den »Vereinigten Musikpädagogischen Verbänden« vom 16. bis 20. August eine *musikpädagogische Tagung*. Unsere Kulturkrise zwingt zur Beschäftigung mit der Frage der Musikerziehung; musikpädagogische Probleme treten in den Vordergrund des Interesses. Es ist ein besonderes Verdienst der veranstaltenden Körperschaften, voran der Leitung des Reichsverbandes, zu einer gemeinsamen Besprechung alle in Betracht kommenden Kräfte mobilisiert zu haben. Die Zahl der Vorträge war groß. Mit der organisatorischen Seite der Musikerziehung befaßten sich Persönlichkeiten aus leitenden Regierungskreisen. *Artur Gürich* sprach über »Staat, freie Kunst und Musikerziehung«, wobei er die geschichtliche bzw. die rechtliche Stellung der preußischen Verordnungen zur Musikpflege behandelte, *Albin Günther* über die Ziele der Staatsaufsicht in Preußen; er vermochte in erwärmender Weise den idealen Gehalt der oft zu Unrecht geschmähten preußischen Verordnung den Hörern nahe zu bringen. Über die Verordnung selbst sprach *Artur Holde*-Frankfurt, die, wie auch Leo Kestenberg erklärte, in Einzelheiten nach den gemachten Erfahrungen Modifikationen verträgt, deren unabsehbare Bedeutung aber für die Zukunft des deutschen Musiklebens nun von der Allgemeinheit erkannt wird, so daß andere Länder Preußen darin folgen werden. *Leo Kestenberg* wies in seinem gehaltvollen Vortrag auf die notwendige Zusammenarbeit von Schul- und Privatmusiklehrer; diese war auch das besondere Thema für eine gemeinsame Tagung mit den Teilnehmern der »Süddeutschen Schulmusikwoche«. Über »Schulmusik und ihre Beziehung zum Privatunter-

richt und zum privaten und öffentlichen Musizieren« sprach sich dabei *Wilhelm Meister* (Frankfurt) aus, ein Referat von *Dore Brandt* (Berlin) über »Schul- und Hausmusik und Instrumentalspiel« wurde verlesen. Zur Stimmbildung in der Schule sprach *Gustav Maerz* (Frankfurt). *Richard Wicke* (Weimar) forderte, von psychologischer Untersuchung ausgehend, von der Musikerziehung in der Schule die allein mögliche Erziehung zur Erlebnisbereitschaft. *H. v. Waltershausen* (München) sprach in seinem Vortrag über »die Probleme der Musikhochschule«. Von der geistigen Seite her suchte *Wilibald Gurlitt* (Freiburg) tiefschürfend den musikalischen und musikpädagogischen Problemen der Gegenwart nahezukommen, in der er eine Fülle von pädagogischen Zielen, eine Mehrseitigkeit des Musikbewußtseins überhaupt feststellte, dessen Mannigfaltigkeit er gewahrt wissen will. Neben dem als Kraftquelle noch lange wirkenden deutschen Idealismus der Epoche Haydn-Schumann findet er in der Gegenwart vorsubjektivistische Strömungen, gleichsam unterirdisch aus dem Strome mittelalterlichen Musikempfindens herstammend, dessen Ideal des objektiven Musizierens wiederum lebendig zu werden beginnt, dessen typologische Arbeitsweise an fester musikalischer Substanz, deren Form der Meistererziehung pädagogisch wertbar werden könnte. Daß neben dem Musiker, Pädagogen, Musikerziehern, Vertretern der Jugendbewegung hier wiederum die Musikwissenschaft durch zwei ihrer prominentesten Vertreter zu Worte kam, ist ein erfreuliches Zeichen einer beginnenden Synthese der Kräfte. *Hans Joachim Moser*, selbst Gelehrter, Künstler, Erzieher, sagte am letzten Nachmittag der Frankfurter Elternschaft beherzigenswerte Dinge über falsche und richtige Musikerziehung der Kinder. — Besonderes Interesse fanden die mit praktischen Vorführungen verknüpften Vorträge. In erster Linie müssen die überzeugenden Leistungen der Tonika-Do-Methode *Maria Leos* (Berlin) genannt werden, deren Wege im Instrumentalunterricht *Elisabeth Noack* (Schneidemühl) zu nützen versucht. *Jacques Dalcroze* zeigte gleichzeitig mit der Tagung in der Ausstellung sein geschmacklich veraltetes, methodisch aber einzig dastehendes Verfahren zur Bildung des rhythmischen Gefühls und musikalischen Gehörs. Das der Jugend gebotene Konzert von *Edyth Weiß-Mann* (Hamburg) vermochte in der intellektualistischen Haltung und dem gewalttätig langen Programm von seiner Berechtigung keineswegs zu überzeugen. *Maria-Therese Schmücker* (Berlin) warb unter Beispielbietung für Heranziehung von Gegenwartsliteratur im Unterricht. *Cäcilia Maria Geis* (Frankfurt) hatte über »Jugendbewegung und Musikerziehung« referiert. Von warmer Menschlichkeit getragen waren die Worte, mit denen *Susanne Trautwein* (Berlin) die Frankfurter Elternschaft ermahnte, der Jugend mit ihren Eigenforderungen verstehend entgegenzukommen.

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

DIE SCHALLPLATTE IM MUSIKUNTERRICHT

Die Zeit, sich mit dem Schallplattenproblem in der Musik ernsthaft zu befassen, ist längst gekommen. Jene Mängel, die der Klangwiedergabe seit der Erfindung des Sprechapparates vor 50 Jahren anhafteten, sind durch neue Systeme elektrischen Aufnahmeverfahrens zum allergrößten Teil beseitigt. Naturklang und Schallplattenklang differieren nur noch um ein Weniges; auch dieser Rest wird in Kürze zu beheben sein. In dem Augenblick, in dem die früheren technischen Mängel aufgehoben sind, wendet sich die Schallplattenindustrie von ihrem weiten Feld reiner Unterhaltungskunst zu neuen erziehlichen und streng künstlerischen Aufgaben. Die Verwendung der Schallplatte im Unterricht wird von den verschiedensten Seiten lebhaft aufgegriffen. Es bestehen bereits wertvolle Einführungen und Hinweise, von denen die Ausführungen von *Paul Mies* in der Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege und die Broschüre »Moderne Schulmusik-Pflege, Musikapparat und Schallplatten« von Dr. *Hans Lebede*, Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, genannt seien.

Durch ein sachliches Gegenüberstellen einiger Vorzüge und der Nachteile, die aus der Ver-

wendung der Schallplatte entstehen können, wird sich im folgenden zeigen, daß der Einzug der Schallplatte in den Musikunterricht der Schule und des Privatlebens auch von rein pädagogischen Rücksichten aus, ganz nüchtern betrachtet, nur zu begrüßen ist.

Vorzüge: Die Schallplatte ermöglicht im Unterricht sofort die praktische Veranschaulichung, gibt unmittelbar den lebendigen Klang der Literatur, auch ihrer schwierigsten Werke, wieder. Besonders für den Unterricht in den Formen der Instrumentalmusik und bei der Geschichte der Oper sind Vorführungen geeigneter Platten unentbehrlich. Das, was man bisher umschreiben mußte oder nur theoretisch entwickelte, läßt sich nun praktisch vorführen. Man denke an den Notbehelf der vierhändigen Wiedergabe von Sinfonien auf dem Klavier, und halte dem gegenüber eine Vorführung durch die Platte mit dem getreuen Klang des Orchesters. Das Rätsel der Partitur wird sich dem nachlesenden und hörenden Schüler hierbei zu enthüllen beginnen; auch Taktierübungen können das scharfe Hineinhören in die Werke ergänzen und fördern. Solche Vorführungen sind ausgezeichnete Vorbereitungen für den Konzertbesuch. In kleinen Städten werden sie einen gewissen Ersatz für das fehlende Konzert zu bilden haben. Aber auch in Großstädten wird es besser sein, das praktische Beispiel sofort im Unterricht geben zu können, als darauf zu warten, bis das Werk im Konzert geboten wird. Hinzu kommt, daß man auf der Schallplatte einzelne wichtige Stellen beliebig oft wiederholen und dabei eingehend erläutern kann. In der Formenlehre dürfte dieses Hilfsmittel von besonderer Wichtigkeit sein.

Nachteile: Als Haupteinwand gegen die Schallplatte ließe sich folgendes aufstellen: der Schüler musiziert nicht selbst; er läßt sich lediglich etwas »vormachen«; er ist nicht aktiv, sondern nur passiv beteiligt. Man wird dagegen sagen können, daß sich die Anteilnahme so steigern läßt, daß das Hören, ebenso wie im Konzert, zum aktiven Erleben wird. In gewisser Hinsicht allerdings wird durch die mechanische Musik eigene Musiziertätigkeit eingeschränkt. Dem wird man aber begegnen können, indem man alle Schallplattenvorführungen stets in engste Verbindung mit eigenem Singen und Musizieren bringt. Das ununterbrochene Schallplatten*konzert* darf *nicht* vom Musikunterricht Besitz ergreifen; die durch den Lehrgang selbst gegebene Vorführung von Schallplatten aber als lebendiges Hilfsmittel für den Musikunterricht heranzuziehen, ist durchaus erstrebenswert. Auf einen vernünftigen Gebrauch der Schallplatte in dem Grade, den sie ihrer Natur nach vermitteln kann, zu verzichten, hieße den Unterricht um ein wertvolles Bereicherungs- und Anschauungsmittel berauben.

In kurzer Zusammenfassung ließe sich sagen: Platten, die für den Unterricht in Frage kommen, sind 1. solche, die Literaturkenntnis vermitteln (Sinfonien usw.), 2. die Vergleiche geben (eigene Chorleistung mit der Leistung großer Chöre), 3. kulturkundlich von Bedeutung sind (Phonogramm-Archiv), 4. die zur eigentlichen Musiklehre verwandt werden können (Klang der Orchesterinstrumente usw.).

Eberhard Preußner

SCHALLPLATTENKRITIK

Den Platten, die die Kenntnis von klassischen Orchesterwerken vermitteln, wird eine besondere Bedeutung im Unterricht zukommen. Hier liegen mir Aufnahmen der *Electrola Gesellschaft* vor: der III., V. und IX. Sinfonie Beethovens (Dirigent Albert Coates), des Beethoven- und Mendelssohn-Violinkonzertes (Fritz Kreisler, Staatsopernorchester unter Blech), Platten, die sich durch Klangreinheit und Durchsichtigkeit der Orchesterstimmen auszeichnen. Den einzelnen Werken sind ausführliche Einleitungen mit Notenbeispielen beigegeben. Die Eignung dieser Platten für den Unterricht ist feststehend; der Kostenpunkt wird allerdings vorläufig meist noch ein Hindernis bilden.

In Verbindung mit der Geschichte der Oper und mit der Darstellung der Entwicklung des Orchesterklanges sind verwendbar die klanglich hervorragenden Platten der *Deutschen Grammophon-A.G.*: Einzug der Götter in Walhall (B 20834, 20835; Kapelle der Staatsoper unter Schillings) und der Trauermarsch aus der »Götterdämmerung« (B 20836 und 20837). Man wird am Klang dieser Platten nur noch wenig Verbesserungsbedürftiges finden.

Die Kammermusik dürfte in erster Linie durch eigenes Spielen erworben werden. Immerhin ist ein Vorspielen von Schuberts Trio op. 99 nach der vorbildlichen Platte der *Electrola* (D B 947—950; Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals) zu empfehlen. Die Ver-

teilung des I. Satzes auf die drei Platten erfolgte hier sehr glücklich genau nach dem Schema der Sonatenform (günstig für die Formenlehre). Von der *Homophon-Company* sind das Scherzo und Menuett aus dem Septett Es-dur op. 20 von Beethoven (4—2306, Bläser- und Kammermusik-Vereinigung der Städtischen Oper) geeignet, schon aus dem Grunde, weil durch sie das Ohr des Schülers mit dem Bläserklang vertraut gemacht wird. Welche Fortschritte man im Aufnahmeverfahren erzielt hat, zeigt das Orgelspiel Alfred Sittards *(Deutsche Grammophon-A.G.)*. Man ist überrascht von der Fülle wahren Orgelklanges, von der Schärfe der Nuancen im Registerzug. Sittard spielt den I. Satz des F-dur-Orgelkonzertes von Händel (B 27151) und das C-dur-Largo aus dem Oratorium »Saul« (B 27150).

Während die Anschaffung von Gesangssolisten-Platten, jedenfalls für den Schulunterricht, nur in ganz beschränktem Maße eine Rolle spielen wird (etwas anderes ist es im beruflichen Gesangsunterricht) und die Eignung von sogenannten Volksliedern, gesungen von Solisten, energisch bestritten werden muß, sind einzelne Chorpartien in der Plattenwiedergabe dem Unterricht gelegentlich einzugliedern. Das Material ist überreichlich, ich nenne nur: von der *Deutschen Grammophon-A.G.* Chöre aus dem Oratorium »Die Schöpfung« (B 25097 und 25098), Ave verum corpus (B 25096), gesungen von dem vorbildlichen Basilikachor unter Pius Kalt. Die *Electrola-Gesellschaft* legt Chöre vor, die während des öffentlichen Konzertes in der Royal Albert Hall aufgenommen wurden: das Gloria in excelsis aus der h-moll-Messe (E. J. 56) und zwei ausgezeichnete Chöre aus dem »Messias« (E. J. 16). Auch zwei Chöre aus den »Meistersingern« (Blech, Staatsopernchor; E. J. 53) stammen aus dem gleichen Hause. Daß sehr gern mancher Lehrer auf die Platte der *Homophon-Company* »Historische Märsche aus dem Mittelalter bis 16. Jahrhundert« (4—8789) zurückgreifen wird, steht zu erwarten.

Für die eigentliche Musiklehre kommen zwei Platten der *Electrola-Gesellschaft* »*Instruments of the orchestra*« (C 1311—1312) in Frage. Diese Platten sind in der Tat für Schul- und Lehrzwecke wie geschaffen. Jedes Instrument der einzelnen Gruppen, Streicher, Holzbläser, Blech, Schlagzeug, tritt nacheinander auf und spielt kurze charakteristische Motive aus der Literatur. Für den praktischen Unterricht der Instrumentenlehre des modernen Orchesters sind diese Platten unersetzlich. Was hier in der klanglichen Wiedergabe geleistet wird, ist erstaunlich. Empfehlenswert für die Verwendung der Platten im deutschen Musikunterricht wäre eine Hinzufügung der deutschen Bezeichnungen der Instrumente, vielleicht auch einer Instrumentationstabelle.

Den ganz Kleinen vermitteln die Funkheinzelmann-Märchen der *Homophon-Company* das Wunder des Instrumentenklanges. Ich nenne besonders die Platte »Wenn das Fräulein Violine Hochzeit macht« (4—2362). Im übrigen: die erzählende und stets neu erfindende Märchentante dürfte auch heute noch bei Kindern beliebter sein als der mechanische Funkheinzelmann. Wenn es anfängt schön zu werden, muß ja die Platte aufhören.

Eberhard Preußner

PRÜFUNGSSTELLE FÜR SCHULMUSIKPLATTEN

Bei der steigenden Bedeutung und dem gerade auf Grund der letzten technischen Verbesserungen täglich wachsenden Ansehen von Schallapparaten und Platten zur Verwendung im Schulmusikunterricht hat der *preußische Kultusminister* die Einrichtung einer Prüfungsstelle im *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* angeregt, deren Tätigkeit eine doppelte ist. Sie hat erstens die Aufgabe, neue Platten auf Antrag der Hersteller auf ihre Brauchbarkeit hin zu prüfen, wobei hinsichtlich der künstlerischen und pädagogischen Eignung hohe Maßstäbe anzulegen sind, und sie hat ferner den Zweck, durch Erteilung von Ratschlägen für den Gebrauch geeigneter Schallplatten im Schulunterricht der Öffentlichkeit helfend und beratend zur Seite zu stehen. Es soll dadurch vermieden werden, daß ungeeignete Schallplatten in die Schule Eingang finden, und gleichzeitig sollen dem Musiklehrer bestimmte Anregungen für die Auswahl gegeben werden. Für die Prüfungsstelle wird ein Ausschuß eingesetzt, der sich vorläufig aus einem Vorsitzenden und vier weiteren Mitgliedern zusammensetzen wird. Anfragen sind an die »Prüfungsstelle für Schallplatten« im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120, zu richten.

H. F.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (4. August 1927). — »Mechanisierung der Musik« von *Oscar Bie.* »Kein Mensch, der diese Erde kennt, wird sich einer solchen Bewegung entgegenstellen, er wird sie zu begreifen suchen und bestenfalls zu lenken. Er wird den alten, einsamen, verbohrten guten deutschen Musiker abstreifen und sich sagen, daß hier im gleichen Schritt mit der ganzen Epoche eine soziale Wendung in der Geschichte der Musik eingetreten ist, die letzte Befriedigung ihres gesellschaftlichen Geistes, der so wunderbar neben dem schöpferischen gerade in ihr lebt.«

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (2. August 1927). — »Heitere Musik« von *Walter Dahms.* »Je mehr aber die Sehnsucht nach Harmonie erwacht und um ihre Erfüllung kämpft, desto näher kommt der Mensch auch wieder den Dingen, die in einfacher Unmittelbarkeit zu ihm sprechen: den Tönen der heiteren Musik.« — (5. August 1927). — »Was will die Neue Musik?« von *Walter Dahms.* — (6. August 1927). — »Bayreuth 1927« von *Erich Lippacher.* — (18. August 1927). — »Wichtiges vom Gesangsstudium« von *E. Mauck.* — (23. u. 24. August 1927). — »Moderne Dirigenten« von *Kurt von Wolfurt.*

BERLINER TAGEBLATT (4. August 1927). — »Leos Janacek als Dramatiker« von *Rudolf Felber.*

B. Z. AM MITTAG (20. August 1927). — »Musik ohne Instrumente« von *H. W. Draber.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (3. August 1927). — »Mechanische Musik« von *Walter Jacob.* — (5. u. 12. August 1927). — »Die Musik in der Jugendbewegung« von *Else Frobenius.* — (18. August 1927). — »Hermann Abert zum Gedächtnis« von *Walther Vetter.* »Höchster Zweck aber und letztes Ziel waren für seine wissenschaftliche Anschauungsweise beschlossen in dem Bestreben, der jungen, in ihrer Methodik und in ihren ästhetischen Grundbegriffen noch unsicheren Musikwissenschaft einen festen, soliden Boden zu bereiten und zwischen der einseitig kultur-historischen und der nicht minder einseitigen form- und problemgeschichtlichen Einstellung der Musikforschung den Mittelweg zu weisen.« — (26. August 1927). — »Entwicklung und Gesicht der russischen Oper« von *Kurt von Wolfurt.*

ESSENER VOLKSZEITUNG (17. August 1927). — »Der französische Wagner« von *Eberhard Moes.*

FRANKFURTER ZEITUNG (5. August 1927). — »Musikerziehung und Musikpflege« von *Arnold Ebel.* — (17. August 1927). — »Hermann Abert zum Gedächtnis« von *Walther Vetter.* — (26. August 1927). — »Dichter und Komponist. Wie Verdi sich entschloß, den ›Falstaff‹ zu komponieren« von *Gaetano Cesari.* Zwei bisher unveröffentlichte Briefe Boitos an Verdi.

GERMANIA (10. August 1927). — »Der ›sezierte‹ Klang« von *S. Kurth.*

HANNOVERSCHER KURIER (12. August 1927). — »Ist ›i‹ schwarz?« von *Georg Anschütz.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (24. August 1927). — »Chinesische Musik« von *Arno Huth.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (6. August 1927). — »Musik und Schule« von *A. Sturm.* — (8. August 1927). — »Musik, Mode und Entwicklung« von *Erwin Felber.*

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (26. August 1927). — »Die Festspiele in Bayreuth« von *Wilhelm Bopp.* Grundlegende Betrachtungen über das heutige Bayreuth.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (12. August 1927). — »Musiker und Kritiker« von *Willy Tappolet.* — (15. August 1927). — »Musik ohne Instrumente« von *H. W. Draber.* Über die Erfindung Leo Theremins. — (16. August 1927). — »Von alten Singstudenten« von *Max Fehr.* — (23. August 1927). — »Hermann Abert †« von *Hn.* »Mit dem soeben erfolgten Hinschied Hermann Aberts hat die deutsche Musikwissenschaft ein Schlag getroffen, der für sie um so schwerer ist, als sie nach einer Periode ungeahnten Aufschwungs gegenwärtig in eine Zeit der Krise einzutreten scheint. Abert war nach dem Tode von Hugo Riemann und Hermann Kretzschmar der unbestrittene Führer der deutschen Musikwissenschaft. Wenn sich von diesen beiden Antipoden der eine mehr durch wissenschaftliche Universalität, der andere mehr durch die Gabe künstlerischer Einfühlung auszeichnete, so vereinigte sich bei Abert beides in hervorragender Weise. Nur auf dem theoretischen, an die Akustik grenzenden Gebiet der Musikwissenschaft scheint Abert sich nicht vollständig heimisch gefühlt zu haben. Nehmen wir aber den historischen Zweig, der ja in der heutigen Musikwissenschaft dominiert, so ist es wahrhaft erstaunlich, welch verschiedene und einander fernliegende Gebiete er gemeistert hat.«

PRAGER PRESSE (20. August 1927). — »Die Musik im Verkleinerungs- und im Vergrößerungsglas« von *Alfred Gradenwitz.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (11. August 1927). — »Das ›Farbenhören‹ und seine Beziehungen zur Malerei« von *Georg Anschütz.* »Die Untersuchungen über das ›Farbenhören‹ haben u. a. ergeben, daß in dem Bewußtsein zahlreicher, in keiner Weise künstlerisch irgendwie ausübender Persönlichkeiten Elemente vorhanden sind, die auf Stile unserer Malerei wie auf den Impressionismus und den Expressionismus unmittelbar hindeuten.« — (18. August 1927). — »Das neue Orchester« von *Carl Schmidt.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (19. August 1927). — »Verdis Vertonung des ›Falstaff‹. Sein Briefwechsel mit Boito.«

VOSSISCHE ZEITUNG (20. August 1927). — »Objektive Musik« von *Walther Hirschberg.* — (23. August 1927). — »Ästhetik des Rundfunks« von *Arnold Zweig.* — (27. August 1927). — »Notiz über Chopin« von *Ernst Lissauer.* »Bach und Bruckner haben nur weniges geschrieben, das nicht Religioso, Beethoven weniges, das nicht Eroico, Chopin kaum etwas, das nicht Erotico ist. Es ist, als ob Chopin beständig in erotischer Spannung gelebt, es scheint gewiß, daß er nur in ihr geschaffen hat. Mazurka, Walzer, Impromptu, Ballade, Polonäse, Berceuse, Barcarole, Scherzo, Nocturne: all dies sind nur verschiedene und eigentlich belanglose Titel für eine einzige Art von Musik-Dichtungen: Liebes-Gesänge, auf den Tasten dargebracht; klagende, flehende, werbende, lockende, betörende, verführende Stimme ist in die Hände getreten, strahlt aus den Fingerspitzen, schwingt über, fließt über.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./32—33, Berlin. — »Über Oper und ›musikalisches Drama‹« von *Rudolf Cahn-Speyer.* — »Jugendbewegung und Musikerziehung« von *Siegfried Günther.* — »Zum 20. Todestag Edvard Griegs« von *Adolf Diesterweg.* — »Hermann Abert †« von *Paul Schwers.*

DAS ORCHESTER IV/15—16, Berlin. — »Das Orchester der Javaner« von *Paula Karsten.* — »Die Entwicklung der russischen Oper« von *Peter Panoff.* — »Die Bayreuther Festspiele und ihr Orchester« von *Paul Zschorlich.*

DER KUNSTWART 40. Jahrg./11, München. — »Über den musikalischen Rhythmus« von *Karl Grunsky.*

DER TÜRMER XXIX/11, Stuttgart. — »Der Dichterkomponist Julius Bittner« von *Wilhelm Kehl.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXV/456—457, Berlin. — »Musikerziehung und Musikpflege im ›Sommer der Musik‹« von *Arnold Ebel.* »Die Frage nach der Zukunft der deutschen Musik ist heute mehr denn je eine Frage der Musikerziehung und eine Frage der Neubelebung der Musikpflege im deutschen Volke.« — »Der Musikunterricht im geistigen Leben des deutschen Volkes« von *H. W. v. Waltershausen.* »Seit Beethovens Neunter Sinfonie und ihrer Ausdeutung durch Richard Wagner ist der Gedanke der Volkserziehung durch die Musik nie mehr zur Ruhe gekommen ... Die staatliche Beaufsichtigung des Privatmusikunterrichts ist somit eine allgemeine kulturelle Angelegenheit.« — »Schulerziehung und Privatmusikunterricht« von *Max Galle.* — »Zur Schulmusikreform in Preußen« von *Ernst Dahlke.* — »Altgriechische Volksmusikkultur« von *Walter Wiora.* — »Musik als Weltsprache der Völker« von *Michael Theodor Rüdiger.*

DIE BRÜCKE II/5, Berlin. — »Neue Entwicklungen in der Schallplattentechnik« von *Felix Günther.* »Was jahrzehntelang unmöglich schien, ist Tatsache geworden: Daß die Schallplatte, früher nur ein Surrogat, sich jetzt zum unentbehrlichen Requisit jedes mit ernster Musik Befaßten entwickelt.«

DIE MUSIKANTENGILDE V/6—7, Berlin. — »Donaueschingen—Baden-Baden« von *H. Burkard.* — »Aus Badens musikalischer Vergangenheit« von *Hans Schorn.* — »Jugendmusik bis Lichtental 1927« von *Fritz Jöde.* »Zu diesem inneren Wandel im Musikschaffen der Gegenwart kann die Jugendmusik von sich aus nichts weiter tun, als sich bereit halten, um nicht untätig zuzusehen, wo er sich ihr zeigt, sondern den Musikern, in denen er sich zuerst vollzieht, an die Seite zu treten. So an die Seite zu treten, daß sie ihnen zeigt, daß es in unserem Volk musizierende Kreise gibt, die um ihrer eigenen Erhaltung willen bereit sind, dieses

Schaffen bei sich aufzunehmen und zu tragen.« — »Jugendmusik heute« von *Fritz Reusch*. — »Musiker-Erziehung« von *Licco Amar*. Ein ausgezeichneter Beitrag zur Frage der Erziehung des Musikers. »Neben einer grundlegenden Umstellung des theoretischen Unterrichts wäre auch eine der wichtigsten Aufgaben der Zukunft, die notwendige Verbindung zwischen Theorie und Praxis zu schaffen. Dies gilt für das gesamte Musikwesen, in dessen Dienste sich Theorie und Praxis gegenseitig unterstützen und fördern sollten, wie das ja in allen Wissenschaften längst der Fall ist ... Der Zustand, daß der reine Instrumentalunterricht die zentrale Hauptstellung in der Erziehung einnimmt, muß aufhören. Das Rückgrat des musikalischen Studiums soll ein Lehrgang bilden, der das allmähliche Erfassen der Elemente der Musik, ihre richtige Bewertung und ihre Anwendung innerhalb der einzelnen Stilarten zum Gegenstand hat ... Der Schüler soll an der lebendigen Materie lernen, und was er sich begrifflich klargemacht hat, soll er sofort in die (musikalische) Tat umsetzen.« — »Laienerziehung durch Volksmusikschulen« von *Hermann Reichenbach*. — »Zur mechanischen Musik« von *Paul Hindemith*. »Die wütende Agitation gegen die mechanische Musik entspringt sicher zu einem Teil der Unkenntnis, zum anderen eigener Unsicherheit. Betrachtet man sie unvoreingenommen und mit dem sicheren Gefühl, daß der wahren Musik nie und nirgends Abbruch geschehen kann, solange man überhaupt ernsthaft willens ist zu musizieren, so wird man von ihrer Harmlosigkeit überrascht sein. Man wird entdecken, daß sie zu der durch Menschen reproduzierten Musik etwa im gleichen Verhältnis steht wie ein guter Film zur Pantomime.«

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/8, Berlin. — »Deutschunterricht und Musikerziehung auf den höheren Lehranstalten« von *Felix Oberborbeck*. Ein lesenswerter Aufsatz. — »Die Tonwortkonferenz« von *Walter Kühn*. — »Die Sprechmaschine im Musikunterricht der höheren Schule« von *Arthur Schmidt*.

DIE MUSIKWELT VII/8, Hamburg. — »Hamburg als Geburtsstätte der deutschen Musikkritik« von *Fritz Stege*. — »Über das Verstehen des musikalischen Ausdrucks« von *Hermann Noack*. — »Musikalische Darstellungsregie in der Oper« von *Rudolf Hartmann*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/9—10, Dortmund. — »Atonalität und Vierteltonmusik« von *Walter Flath*. Verfasser sieht in der Vierteltonmusik Hábàs Wege für die Zukunft. — »Ein Beispiel für die Erziehung zur Melodie und zum Erleben im Gesangunterricht« von *G. Gerstenmaier*. — »Zu Richard Wagners ›Ring des Nibelungen‹« von *Hans Lebede*. — »Die Schallplatte im Musikunterricht« von *Paul Mies*.

HELLWEG VII/15, Essen. — »Musikerziehung« von *Hermann Erpf*. »In höherem Maße als die Fachmusikerziehung hat im letzten Jahrzehnt die Schulmusikerziehung neue Gedanken und Anregungen aufgenommen. Lehrziel und Methoden sind gegenüber der Lage um die Jahrhundertwende ganz zweifellos außerordentlich verbessert, musiknäher gebracht. Zwei Grundanschauungen stehen sich auf diesem Gebiet gegenüber: die ältere, die Musik als Bildungsgut betrachtet und vermittelt wissen will; die jüngere, die Musik Schritt für Schritt *erarbeiten* lassen will, und vermeidet, mit dem Wissen *um* Musik dem, was wirklich musikalisch aufgenommen und beherrscht ist, vorauszueilen.

MELOS VI/8—9, Berlin. — »Ungarische Musik der Gegenwart« von *Otto Gombosi*. »Mit dem Auftreten der Großmeister der Moderne in Ungarn beginnt das Bekanntwerden und die Wiederbelebung der ungarischen Volksmusik, die — bisher kaum bekannt und gar nicht beachtet — nun das Schaffen der jüngeren Generation in höchstem Grade beeinflußt und bestimmt. Das zentrale Problem der ungarischen Musik ist ohne Zweifel das der Volksmusik: ihrer Entdeckung, Belebung und ihres Siegeszuges.« Über Alexander Jemnitz sagt der Verfasser: »Jemnitz ist in seiner Kultur deutsch, er ist der Grenzbote, der Vorposten deutschen Geistes. So nimmt er hier eine Sonderstellung ein. Allem Spielerischen fremd, ist ihm alles nur einmalige Ausdrucksnotwendigkeit, alles tiefinnerlich, fast monomanisch durchgestaltetes Erlebnis. Das eigenartig-organische Entwickeln der Gedanken zeigt, von Reger und Schönberg ausgehend, stark charakteristische Züge. Ein Gestalter und Grübler voller Ehrlichkeit, der sich seine persönliche Welt voller Strenge und Konsequenz ausbaut.« — »Die russische Oper in ihrer Stellung zur westeuropäischen Musik« von *Peter Panòff*. — »Hat die Orgelmusik in Rußland Zukunft?« von *Robert Engel*. »Denn gerade auf dem Gebiet der Einführung der breiteren Schichten in die Musik und umgekehrt kann die Orgel Außerordentliches leisten.« — »Litauische Musik« von *Wolfgang Greiser*. »Die Klangerscheinungen der litauischen Musik sind seltsam, ihre Spannungen bleiben reizvoll, ihre Typisierungen erscheinen individuell ... Fast allen

litauischen >Dainen< liegt in der Melodieführung die diatonische Tonleiter des griechischen Tonsystems zugrunde.« — »Ludwig Weber: Streichmusik« von *Hermann Erpf*. — »Arthur Willner« von *Karl Geiringer*.

MONATSSCHRIFT DER VEREINIGTEN WESTFÄLISCHEN LEHRER- UND LEHRERINNEN-GESANGVEREINE III/3 u. 4, Aachen. — »Anton Felix Schindler« von *Hubert Koß*. — »Vom fröhlichen Lied in der Schule« von *E. J. Müller*. — »Das Erkennen musikalischer Formen als Mittel der Erziehung zum Hören und Verstehen musikalischer Kunstwerke« von *Jos. Esser*.

MUSICA SACRA 57. Jahrg./8, Regensburg. — »Über Atemtechnik und Singvortragskunst« von *Hugo Löbmann*. »Atemführung ist für den Sänger dasselbe wie Bogenführung für den Spieler auf einem Streichinstrumente. . . . Der Chor lerne atmen, ohne daß der Zuhörer es bemerkt.« — »Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des gregorianischen Chorals?« von *P. Dominikus Johner*. »Beim Vortrag des Chorals müssen wir eine Kunst nachbilden, die vor vielen Jahrhunderten entstanden ist, die fernab von unserem Musikempfinden zu liegen scheint, über deren inneres Leben aus der Zeit, da sie entstanden ist, kaum das eine oder andere reflektierende Wort zu lesen ist. Aber er besitzt dieses innere Leben und seine Schöpfer waren von großen Ideen und starkem Empfinden beseelt. Sie sind wie die Erbauer unserer großen Dome und Kathedralen. Diese haben auch kaum etwas über die Ideen geschrieben, von denen sie erfüllt waren. Sie haben sie in ihre Bauwerke hineingelegt. Wer diese mit Ehrfurcht und Liebe studiert, den ergreift ein heiliges Staunen, das ihn über diese Welt emporträgt und doch fast wieder erdrückt wegen ihrer Wucht und Gewalt. Ähnlich verhält es sich mit dem gregorianischen Choral. Wer sich in das Studium des Chorals versenkt, wer mit dem inneren Ohr auf ihn horcht, der fühlt es immer mehr, daß unser modernes Musikempfinden doch nicht so ganz fremd ihm gegenüber ist, daß hier Lieder erklingen, die nicht nur durch ein hohes Alter sich auszeichnen, sondern auch durch ihre künstlerische Weihe.« — »Schlußbetrachtung zur Missa choralis von Franz Liszt« von *Wilhelm Widmann*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLIX/5, Berlin. — »Kraft, Gewandtheit, Ausdauer im Klavierspiel« von *Justus Hermann Wetzel*. — »Der Preußische Musikerlaß im Kampf der Meinungen« von *Oskar Goguel*.

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./22, Stuttgart. — »Die Sinfonien Webers« von *Roland Tenschert*. — »Sein und Bedeuten im musikalischen Kunstwerk« von *Walter Abendroth*. — »Historisches Spiel« von *Karl Weidle*.

OSTEUROPA II/5, Berlin. — »Deutsche Literatur über russische Musik« von *Robert Engel*. »Es war vor einiger Zeit die Herausgabe eines Handbuches der russischen Musik in ihren Gesamterscheinungen geplant — ein Werk, das mit einem Schlage nicht nur fast sämtliche Lücken ausfüllen, sondern auch mit den alten, falschen, längst überlebten Vorstellungen über die russische Musik gründlich aufräumen sollte. Leider ist dieser Plan ein Opfer der Ungunst der Zeit geworden. Sollte er aber doch einmal zustande kommen, dann werden die deutsch-russischen Beziehungen auf dem Gebiet der Musik in eine neue Ära treten.«

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/27 u. 28, Köln. — »Mehr Würde« von *Rudolf Müller*. Ein Beitrag zur Radiofrage. — »August Reuß, ein Meister des Sommeridylls« von *H. W. v. Waltershausen*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./31—34, Berlin. — »Franz Schuberts Freund« von *G. Birnbaum-Lux*. Über den Brief des Wieners Joseph von Spaun an Goethe. — »Fünfzig Jahre Sprechmaschine« von *Karl Westermeyer*. Ein gut informierender Übersichtsbericht. — »Mechanische Musik« von *Hans Pasche*. — »Betrachtungen zum mechanischen Klavier« von *Walter Jacob*. — »Edvard Grieg« von *Max Chop*. — »Hermann Abert †« von *Max Chop*.

WESTERMANNS MONATSHEFTE 72. Jahrg./853, Berlin. — »Othmar Schoeck« von *Hans Corrodi*. »Schoeck ist wohl bis heute der stärkste Künder der alemannischen Seele in der Musik.«

AUSLAND

THE SACKBUT VIII/1 u. 2, London. — »Louis Fleury«. Betrachtungen von Norah Drewett de Kresz, Dorothy Moulton und Ursula Greville. — »Das Frankfurter Musikfest« von *Edwin Evans*. — »Clair de lune« von *Julia Chatterton*. — »Der Newcastle-Upon-Tyne Bach-Chor auf seiner Reise durch Deutschland« von *W. G. Whittaker*. Verfasser lobt die freundliche Auf-

nahme in Deutschland, rühmt das Interesse des deutschen Volkes an Musik, seine Anstrengungen in musikerziehlichen Fragen. — »Wurzeln« von *Horace Shipp*. Über die Grundlage modernen Kunstausdruckes. — »Die Hörerschaft der Modernen Musik« von *R. H. Wollstein*. — »Tonschwingungen und Tonwahrnehmung« von *Felix Goodwin*. Verfasser betont die Gleichheit der Grundlagen von Sport und Musik; entgegen dem Ausspruch von Richard Strauß: »Der Sport ist der größte Feind der Musik«. — »Rasse und Volksgesänge« von *H. G. Sear*. — »Die Musik zur Zeit Maria Tudors« von *Jeffrey Pulver*.

LA REVUE PLEYEL Nr. 46, Paris. — »Brüsseler Erinnerungen der Familie Pleyel« von *Ch. van den Borren*. — »Einiges über die Rückkehr« von *Roland-Manuel*. »Die berühmte Rückkehr zu Bach ist genau genommen nichts anderes als der besondere Ausdruck eines Willens bei fast allen heutigen Musikern, der darauf zielt, die Melodie mit der Harmonie wieder auf dem Grunde der Tonalität zu vereinigen.« — »Die moderne Musik« von *Jean Wiéner*.

LE MENESTREL 89. Jahrg./30—34, Paris. — »Quinault« von *Julien Tiersot*. — »Ein musikalischer Roman« von *René Brancour*. — »Die Lieder Camberts« von *Julien Tiersot*.

MUSICA D'OGGI IX/7, Mailand. — »Ferdinando Bertoni« von *Guido Bustico*. — »Die Musik in Rußland« von *M. Ivanoff-Boretzky*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIV/2, Turin. — »Ursprung des Mozart-Stiles« von *F. Torrefranca*. — »Französische Musikerbriefe des XV. bis XX. Jahrhunderts« von *J. Tiersot*. Briefe Herolds. — »Lehrer, Schüler und Kritiker Beethovens« von *E. Roggeri*. — »Emanuelo Filiberto von Savoyen, ein Protektor der Musik« von *S. Cordero di Pampareto*. — »›Madonna Imperia‹ von Franco Alfano« von *F. Brusa*. — »Santa Caterina da Siene, ein nachgelassenes Werk von Marco Enrico Bossi« von *L. Orsini*. — »Leoš Janáček und sein Werk« von *H. Hollaender*. »Janáček gehört zur Gruppe der nationalen Komponisten, die sich gründen auf den nationalen romantischen Stil, dessen Hauptvertreter Smetana und Dvorak waren. Es ist bekannt, daß auch in den übrigen Ländern solche nationalen Strömungen entstanden, in Italien durch Mascagni, Puccini, Leoncavallo, in Deutschland durch Wagner, in Frankreich durch Debussy und in Rußland durch Tschaikowskij, Mussorgskij und Rimskij-Korssakoff. Alle diese Komponisten haben im Grunde das gleiche Programm, nämlich die Schöpfung einer nationalen Kunst, die aus dem Volksleben oder aus der nationalen Geschichte schöpft und sich eines Tonmaterials bedient, das Volkslied und Volkstanz liefern.«

Eberhard Preußner

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Auf die zwei alten Instrumente (das Hans Ruckers-Cembalo und den Wiener Flügel Carl Marias von Weber) gibt Kurt Sachs in seinem Beitrag kurze Hinweise, während über die jüngsten instrumentalen Hilfsmittel: *Leo Theremins* »Vox« und *Jörg Magers* »Sphärophon« sowie *Carl Robert Blums* »Musik-Chronometer« aus den Aufsätzen von Arno Huth und Blum alles Wissenswerte ersichtlich ist. Der zwei kleinen Streichquartette von *Paul Hindemith* aus opus 44 III gedenkt Eberhard Preußner in der Rubrik »Neue Unterrichtsliteratur«. — Die nicht als reine Karikatur anzusprechende Zeichnung der Mitglieder des *Amar-Quartetts* von Rud. W. Heinisch, die anläßlich des Kammermusikfestes in Baden-Baden (siehe das Septemberheft der »Musik«) ausgestellt war und freudige Anerkennung fand, gibt den vier Künstlern eine hohe Porträtähnlichkeit, zeigt eine vom Schema abweichende Anordnung der Köpfe, wie sie geistvoll und witzig die charakteristischen Merkmale hervorhebt. Man beachte unter anderem die viel zu kleinen Hände, die Miniaturinstrumente, wie auf Hindemiths Bildnis das Ohr. Ein famoses Blatt. — *Hermann Abert*, den uns zu früh entrissenen Führer auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, zeigt die letzte Aufnahme, in Wien nach der Beethoven-Feier dieses Jahres kurz vor dem Eintritt seiner Erkrankung, die er nicht überstehen sollte, gefertigt. Dem Bildnis *Carl Thiels*, des hochbewährten Direktors der Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin, ist dasjenige seines Nachfolgers *Hans Joachim Moser* gegenübergestellt.

K R I T I K

BÜCHER

HUGO LEICHTENTRITT: *Musikalische Formenlehre.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses Buch ist eigentlich eine Geschichte der musikalischen Formen, dargestellt an charakteristischen Beispielen. Es sind also keine Regeln im üblichen Sinne aufgestellt, und die Lehre besteht darin, daß die funktionelle Logik in der Anwendung bestimmter Formen zur Gestaltung bestimmter Musikstücke für den Leser klar in die Erscheinung tritt.

Die hier vorliegende dritte Auflage des wiederholt gewürdigten Werkes erweitert den ursprünglichen Anhang zu einem zweiten Teil, indem zwei ausführliche Studien über die 8. Sinfonie von Bruckner und die drei Klavierstücke op. 11 von Schönberg hinzugefügt sind. — Bruckner als Exponent einer ganz spezifischen formalen Gesetzlichkeit im Aufbau des sinfonischen Kunstwerks ist hier in einer Weise erfaßt, die zu der geistesgeschichtlichen Synthese, wie sie Ernst Kurth aufgebaut hat, die wertvollste Entsprechung bildet. Bei dieser im wesentlichen formanalytischen Darstellungsart ergeben sich vielfach neue Gesichtspunkte; so glückt der Nachweis der engen Verwandtschaft des 1. Adagiothemas mit dem 1. Thema des 1. Satzes. In der gesamten Bruckner-Literatur habe ich nur bei Max Auer eine Stelle gefunden, die auf diesen Zusammenhang allerdings nur ganz allgemein hinweist: Rhythmus und 1. Sekundenschritt werden dort als bedeutungsvoll für das ganze Werk erwähnt. Schönbergs drei Klavierstücke werden lediglich vom Gesichtspunkt der formalen Ideen aus betrachtet, die in ihnen wirken. Es wird gezeigt, daß nicht nur ein faßlicher konstruktiver Gedanke an sich, sondern dauernde Anknüpfung an das überkommene Formenerbe in ihnen vorwaltet, allerdings unter Anspannung bis zu den äußersten Grenzbezirken. So ergibt sich zum Beispiel im ganzen ersten Stück nur eine einzige Durchbrechung des Prinzips der achttaktigen Periode um einen einzigen Takt: und dieser Takt ist lediglich als Echowirkung aufzufassen. Andere befremdende Umstände, wie Auseinanderlegung chromatischer Läufe durch weite Oktavensprünge, Verkleidung der ideellen Tonalität durch nebendominantischen Bezug der harmonischen Funktionen u. a. m. werden durch veränderte, die Melodiestimme als Konstante hervorhebende Schreibweise klargestellt. Hat sich erst das Ohr (und das Auge!) an die »Verschleierung, Verdunkelung, aber auch Erweiterung der tonalen Harmonik« gewöhnt, dann ist der formale Kinderschreck verschwunden. Auch die Schlüsse, besonders von Nr. 1 und 2, die äußerlich jede tonale Beziehung vermissen lassen, lösen sich durch enharmonisch veränderte Schreibweise der Kadenzakkorde, die sich dann auf einen latenten Grundakkord zurückführen lassen, in Wohlgefallen auf.*) »Zwei Akkorde, aus beliebigen Intervallen bestehend, die sich in denselben dritten Akkord auflösen, passen zusammen.« Damit ist die tonale Tendenz der Polytonalität (nicht Atonalität!) in ihren Voraussetzungen aufgewiesen.

Für die Benutzung der beiden Studien muß leider vor dem mehrfach auftretenden Druckfehlerteufel gewarnt werden, der besonders in den Notenbeispielen der Schönberg-Analyse sein Wesen treibt. Auch bei dem formalen Aufbau der Bruckner-Sinfonie sind gelegentlich zwei Abschnitte in der Reihenfolge verwechselt. (»Inveniendo quaeritis!«).

Das wertvolle Buch ist in der neuen Gestalt noch wesentlich bereichert (auch durch eine Anzahl kleinerer Zusätze in den älteren Kapiteln), und ist in jeder Hinsicht danach angetan, einen wesentlichen Bestandteil der Bibliothek jedes ernsthaft strebenden Musikers zu bilden. *Hans Kuznitzky*

HANS ENGEL: *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt.* Mit einem Notenanhang. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Der von Daffner zuerst in einer Monographie (1905) behandelte Gegenstand konnte sehr wohl zu weiterer Darstellung über Mozart hinaus anregen. Die Geschichte des Konzerts hat ja unter den Gattungsgeschichten der Musik ihre ganz eigenen soziologischen Hintergründe. Derartige Probleme in dem von ihm gewählten Zeitabschnitt scharf erkannt und aufschlußreich gedeutet zu haben, darf sich der Verfasser des vorliegenden Buches zu besonderem Verdienst anrechnen. Mit großem Fleiß und anerkennenswerter Gründlichkeit wurde ein weit verstreutes Material (außer den eigentlichen Konzerten auch

*) Man vergleiche damit den Schluß der »Esurientes«-Arie aus Bachs »Magnificat«. — Es liegt hier allerdings eine durch die Worte bewirkte planvolle Absicht zugrunde. Lediglich die Continuopraxis der Zeit besteht auf generalbaßmäßigem Nachschlagen der »leeren« (vgl. Text!!) Tonika.

Konzertstücke verwandter Tendenz) gesammelt und zu einer Darstellung klar gesehener Entwicklungslinien verarbeitet. Typen wie das Dilettantenkonzert des 18. Jahrhunderts oder das der Kammermusik nahestehende Concertino (z. B. bei Mederitsch) heben sich aus dem Gesamtbild mit wünschenswerter Schärfe heraus. Zu letzter Vollständigkeit dürfte unter dem gesammelten Material für die nachmozartsche Zeit außer Norbert Burgmüller kein Name von Bedeutung fehlen. Etwas stärkere Lücken weist allerdings das Einleitungskapitel (Das Klavierkonzert bis Mozart) auf, etwa Müthel oder Nichelmann. Zu den wichtigsten Einzelergebnissen der Arbeit zählt die vom Verfasser schon anderwärts näher begründete Zuweisung des 1888 von G. Adler Beethoven zugeschriebenen Konzertsatzes an Johann Josef Rösler. Alles in allem ein für die Geschichte der neueren Klaviermusik bahnbrechendes Buch, dessen Gesamtwert durch mancherlei notwendige Einzelausstellungen nicht allzusehr beeinträchtigt wird. Allgemein wäre zu beanstanden, daß einige unzulängliche Zitate (z. B. S. 191[2]: Heckel statt Henkel, ferner S. 195[9]) ihren Zweck nicht erfüllen. Im einzelnen noch folgendes: Zur Gattung des »unbegleiteten« Konzerts (S. 2) wäre auch ein Beitrag K. Ph. E. Bachs (»Klavierstücke verschiedener Art« 1765) zu nennen. Dessen Reprisensonaten werden (S. 20[2]) mit den württembergischen Sonaten op. 2 von 1744 (nicht 1743) verwechselt. Irrtümlich werden S. 31[4] zu Steffan Daffners Ausführungen über L. Hoffmann zitiert. Der S. 91[1] genannte Verfasser heißt Eberler. Daß L. Böhner kaum das Vorbild für E. T. A. Hoffmanns Kreislergestalt sein kann, hat längst Ellinger in seiner Hoffmann-Biographie ausgesprochen. Nicht W. St. Bennet, sondern J. Fr. Barnett hat die Schubertsche Sinfonieskizze von 1821 ergänzt (zu S. 236[2]). *Willi Kahl*

EUGEN TETZEL: *Rhythmus und Vortrag.* Mit 160 Notenbeispielen und einigen Tabellen. Wölbing-Verlag, Berlin 1926.

Wir wissen, daß unsere Notenschrift primitiv ist und zu plumper Schematisierung all der tausendfältigen dynamischen und rhythmischen Abstufungen zwingt, die nur in der künstlerischen Interpretation zum Ausdruck kommen können. Tetzel geht vom Notenbild aus und stellt allerkleinste, allerfeinste Unterschiede fest, die es — sagen wir »immanent« — enthält. Ich kann ihm hier oft, aber nicht immer beistimmen. Rein theoretisch bewirkt z. B. der kraftvolle Niederdruck einer Klaviertaste gewiß ein schnelleres und damit vorzeitiges Erklingen des Tons; aber schon durch stärkeres Ausholen vor einem kräftigen Anschlag werden solche minimalen Differenzen ganz von selbst ausgeglichen. Praktisch wertvoller erscheinen mir die Untersuchungen des Verfassers über die oft fehlerhafte und daher irreführende Setzung der Taktstriche selbst bei unseren großen Meistern, sowie über den im Notenbild gar nicht zum Ausdruck kommenden »*Großtakt*« (Zusammenfassung von Takten zu Taktgruppen), der rhythmisch gliedert, statt wie der Klein- oder Einzeltakt nur rhythmische Brocken zu bieten. Im einzelnen sind die Ausführungen des Verfassers überaus scharfsinnig, und man freut sich besonders darüber, daß er einen Grenzstrich zieht zwischen freier, aber sinngemäßer rhythmischer Interpretation und virtuoser Schludrigkeit. Dem werdenden Künstler ist die Schrift ein zuverlässiger Führer, der ihm mit strenger Logik zeigt, wie man sich von der Starrheit des unzulänglichen Notenbildes freimachen kann, ohne sich durch Willkürlichkeiten gegen den Geist des Kunstwerkes zu versündigen. Tetzels überzeugende Nachweise von tausend kleinen Unrichtigkeiten in den Niederschriften bekannter Tonwerke sollten bei instruktiven Neuausgaben berücksichtigt werden. Künstler stolpern natürlich nicht über sie; aber es ist doch wichtig, daß ihr impulsiv richtiges Erfassen durch klare Erkenntnisse, wie sie diese Schrift vermittelt, gestützt wird. Über allen subjektiven, manchmal gewiß sehr interessanten Interpretationen steht selbstverständlich die authentische Wiedergabe, für die der Verfasser, soweit dies möglich ist, Grundsätze und Regeln aufstellt. Dabei gibt es nun freilich Schwierigkeiten, die Tetzel anscheinend nicht sieht. So ist es z. B. beim $^3/_4$-$^6/_8$-Takt in Zweifelsfällen mitunter sehr schwer nachweisbar, ob der Komponist den Takt oder den Rhythmus unrichtig notiert hat. Das absichtlich Kapriziöse, wie auch das absichtlich Nebelhaft-Schwebende stellt der Verfasser nicht in Rechnung, so daß er z. B. bei den Brahmsschen Klaviersonaten 69,2 Prozent falsche Notierungen errechnet, was denn doch zu weit geht. Tetzels Systematik setzt lauter Normalfälle voraus, so daß anscheinend nichts Inkommensurables übrig bleibt. Dieser Trugschluß wäre zu vermeiden gewesen, wenn der Verfasser seine Ausführungen durch historische und stilkritische Untersuchungen er-

gänzt hätte. Aber auch ohne sie hat die Arbeit Tetzels einen großen pädagogischen Wert.

Richard H. Stein

THEO A. KÖRNER und OTTO RATHKE-BERNBURGER: *Instrumentationstabelle*. Verlag: Anton J. Benjamin, Leipzig.

Das ausgedehnte Gebiet der Instrumentationslehre ist in tabellarischer Kürze, nach Kategorien geordnet und mit kurzen Hinweisen auf Charakter und Anwendung der einzelnen Instrumente versehen, zusammengefaßt worden und bietet sich so in einer leicht übersichtlichen Gestalt dar, die es ermöglicht, den gehäuften Stoff leicht dem Gedächtnis einzuprägen. Der pädagogische Wert der Tabelle ist somit klar, und es erübrigt nur, einzelne Wünsche für eine Neuauflage vorzutragen.
Englisch Horn und Bratsche sind zu sehr als Füllinstrumente betont, wobei ihre solistische Eigenart zu kurz kommt. Es wäre begrüßenswert gewesen, wenn es sich hätte ermöglichen lassen, besondere Effekte, die durch solistische Nebeneinanderwirkung einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen zu erzielen sind, an charakteristischen Beispielen, möglichst aus dem zeitgenössischen Schaffen, zu belegen. Das würde anregend wirken und damit die musikalische Allgemeinbildung im besten Sinne bereichern helfen.
Ebenso wie (mit Recht!) in der Tabelle der Jazzinstrumente gedacht ist, hätten diejenigen Instrumente einer älteren Musikpraxis (wie Cembalo, Viola d'amore, Viola da gamba), die in den heutigen stilreinen Aufführungen eine ständig wachsende Rolle spielen und sogar in der zeitgenössischen Komposition wieder verwendet werden (obligate Viola d'amour in Pfitzners »Palestrina«. — Cembalo bei H. W. v. Waltershausen und Manuel de Falla), unbedingt erwähnt werden müssen.
Im übrigen ist die Tabelle musikalischen Studienanstalten, Konservatorien und Seminaren als Gedächtnisstütze für den Schüler sehr zu empfehlen. *Hans Kuznitzky*

OTTO KELLER: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Sein Lebensgang nach den neuesten Quellen geschildert. Verlag: Gebrüder Paetel, Berlin 1926.

Eine ursprünglich geplante, aus den Quellen des Hagenschen Musik- und Theaterarchivs gespeiste Mozart-Bibliographie ist dem Verfasser unter den Händen zur Biographie angewachsen. Ihre allgemeine, geschichtliche Darstellung ist in einigen Punkten zu berichtigen. Der Annahme des Verfassers, in keiner biographischenDarstellung gefunden zu haben, daß Mozart je eine allgemeine Bildung genossen habe, steht Aberts sachlich abwägendes, zusammenfassendes Urteil über dieses Problem entgegen. Eine Bewertung von Leopold Mozarts Violinschule kann sich heute, nach A. Mosers Geschichte des Violinspiels und K. Gerhartz' Bonner Dissertation nicht mehr auf Wasielewskis Ansicht stützen. Und auch der Leopold stark verkleinernde Brief Hasses vom 23. März 1771 ist nur als subjektiv gefärbtes Augenblicksurteil anzusehen, und ist kaum geeignet, das Verhältnis von Vater und Sohn »neuerlich besonders zu beleuchten«. Die Eigenart dieses neuen Buches über Mozart liegt in der Erschließung der genannten Quelle und in einer ungeschminkten Schilderung von Mozarts menschlicher Persönlichkeit.

Ernst Bücken

RICHARD KÖTZSCHKE: *Geschichte des deutschen Männergesanges*, hauptsächlich des Vereinswesens. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden-A 1927.

Bei dem ungeheuren Aufschwung, welchen der Männergesang in allen deutschen Gauen seit Beendigung des Weltkrieges genommen hat, und bei dem Interesse, das weite Kreise unseres Volkes gerade diesem Zweige des musikalischen Lebens entgegenbringen, erscheint dieses Buch gerade zur rechten Zeit und wird vielen gewiß willkommen sein. Es gibt nicht eine Statistik des Vereinswesens, sondern in großen Zügen und in sehr übersichtlicher Weise das Wesentliche der Entwicklung. Mit großer Liebe und Sachkenntnis geht der Autor auf anfangs spärlichen Pfaden seiner Forschung nach und führt uns seinen immer mehr anschwellenden Stoff in sehr lebendiger und immer interessanter Weise vor Augen. Die bedeutendsten Komponisten des Männerchores von Anfang bis in die neueste Zeit schmücken bei den einzelnen Stadien der Entwicklung das Buch in recht guten Lichtbildern. Der Verfasser gehört keiner Partei an und weist ebenso gründlich wie auf den »Deutschen Sängerbund« auch auf die große Bedeutung des »Deutschen Arbeiter-Sängerbundes« hin, der in seiner einzig dastehenden Verbreitung, die kein anderes Volk sonst aufzuweisen hat, einen gar nicht hoch genug zu schätzenden Kulturfaktor darstellt. So wird das Buch in literarischer Beziehung einen Markstein bedeuten. *Emil Thilo*

MUSIKALIEN

OTTORINO RESPIGHI: *Concerto in modo misolidio per pianoforte ed orchestra.* Ausgabe für zwei Klaviere. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Dem »Gregorianischen Konzert für Violine« folgt hier mit dem Copyright 1926 ein Klavierkonzert in mixolydischer Tonart, womit der Gesamtanlage des Werkes entsprechend nicht die ursprüngliche griechische Reihe, sondern der mittelalterliche vierte authentische Kirchenton gemeint ist. Das in Es stehende dreisätzige Stück trägt demzufolge die Vorzeichen von As-dur. Auch sein Themenschatz ist wieder aus gregorianischen Gesängen geschöpft oder solchen nachgebildet ... In seinem Streben, zur völkischen Vergangenheit zurückzufinden und an den Stil einer entschwundenen Kulturepoche neu anzuknüpfen, hat der Autor sich in eine musikalische Sphäre begeben, die letzten Endes gar nicht italienisch ist, da die gregorianischen Gesänge — laut einwandfreien Nachweises der neuesten Musikforschung — nicht einmal griechisch-arischer, sondern asiatisch-semitischer Herkunft sind und den Weg nur allmählich über Hellas nach Rom gefunden haben. Vielleicht folgt eben aus solch einer innersten Beziehungslosigkeit zu verhältnismäßig rein erhaltenen und für ihn unergründlich fremdartigen Urmotiven, daß Respighi mit diesen herrlich schönen, aber rätselschwer verschwiegenen Tongebilden eigentlich nichts Wesentliches anzufangen weiß und sie mehr paraphrasiert als weiterentwickelt. Seine Themenwahl deutet auf erlesenen Geschmack, die technisch-formale Einkleidung auf vornehme Schulung und ansehnliches akademisches Können. Aber diese drei Sätze leiden an jenem gewissen Fehler, der schließlich entscheidend ist: sie sind langweilig. Monoton, weil die Themen, infolge der als Unbeholfenheit zutage tretenden Unverwandtschaft des Komponisten, zumeist nur wiederholt und nicht weitergeführt werden, oder aber, falls letzteres dennoch unternommen wird, sogleich stilistisch entgleisen und auf musikalische Abwege geraten. Gerade aus diesem Grunde mußte der dritte Satz, eine Passacaglia, beweglicher — wenn auch nicht bewegter — als der erste ausfallen: hier lag die Möglichkeit vor, ohne einschneidende Veränderungen und vermittels äußerlich formaler Gegensätze, den Schein der Mannigfaltigkeit vortäuschen zu können ... Aber diese Themen! Sie flüstern insgeheim von der Landschaft versunkener Welten. *Alexander Jemnitz*

FRANCIS POULENC: *Trio pour Piano, Hautbois et Basson.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig 1926.

Ein außerordentlich interessantes, ja fesselndes Stück Musik liegt hier vor. Es nimmt nicht nur durch die originelle, für Frankreichs Bevorzugung der Bläserkammermusik aber gar nicht auffällige Zusammenstellung der gewählten Instrumente gefangen, sondern packt geradezu in seiner phantastischen Art, gänzlich heterogene Stilelemente zusammenzudrehen: klassisches Gleichmaß mancher Themen steht da neben Stellen von ungewöhnlichstem Bau, abgebrauchteste Harmoniewendungen und alltägliche Kadenzierungen wechseln mit Akkordfarben von raffiniertestem Gemisch, Melos plattester Art steht neben feinster Abwägung der Linienreize, süffisanter Salonton wird von einer nicht immer ganz echten Ernsthaftigkeit abgelöst. Die große Kraft dieser Phantastik bindet die disparaten Elemente zu einer völligen Einheit.

Siegfried Günther

ALEXANDRE TANSMAN: *Sonatine pour Flûte et Piano.* Verlag: Maurice Senart, Paris 1926.

Ein niedliches und dankbares Stücklein oder vielmehr eine ganze Folge von solchen in den zartesten, verwaschensten Pastellfarben. Ohne allzu viele Ansprüche an den Flötisten zu stellen, beansprucht es den Klavieristen weit mehr. Seine impressionistische Zartheit macht einer äußerst lebendigen Straffheit im Foxtrott Platz, mit der naturgetreuen Kopie aller seiner Eigenarten. Es ist ein in allen seinen Teilen wohlgelungenes Werkchen, das seinen Eindruck nicht verfehlen wird. *Siegfried Günther*

ALEXANDER WEPRIK: *Kaddisch, Poem für eine hohe Singstimme (ohne Text) oder auch Violine (Viola) oder Flöte oder Oboe und Klavier op. 6.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Titel besagt, daß das Werk ein jüdisches Gebet darstellt. Solche gibt es zu verschiedenen Gelegenheiten. Diese Musik ist für ein besonders klagevolles Zeremoniell geschrieben und die Stimmung auf ziemlich atonaler Grundlage recht handgreiflich dargestellt. Wegen der häufig wechselnden Taktart mutet das Ganze wie ein freies Rezitativ des Vorsängers an. Deshalb scheint es auch nicht angebracht, die textlose Singstimme durch ein anderes Instrument zu ersetzen. Am ehesten noch durch die Bratsche oder durch die Violine, wenn letztere das meiste auf der G-Saite spielen würde. *E. J. Kerntler*

FELIX PETYREK: *11 kleine Kinderstücke für Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Der Musiker aller Zeiten liebte es, über teils veraltende, teils neuentstehende Ausdrucksformen seiner Kunst sich lustig zu machen. Sein Humor entspringt auch hier, wie überall, dem Wunsch, Überlegenheit zu erlangen, dem Drang, durch groteske Herausstellung eines beunruhigenden Symptoms innerlich darüber hinwegzukommen. Man verulkt eine Kunstrichtung, um den von ihr herrührenden Nervendruck zu entspannen ... Manch tiefernster Tondichter unterhielt sich und andere mit Improvisationen teils »alten«, teils »hypermodernen« Stils, obwohl es ihm nicht eingefallen wäre, diese launigen Gebilde schriftlich zu fixieren oder gar gedruckt herauszugeben... Petyreks Satire richtet sich vor allem gegen die Bitonalisten, und er entledigt sich ihrer, indem er hier das C-dur-Motiv eines »Nachtstücks« in As-dur, dort eine A-dur-»Parade der Hampelmänner« abwechselnd in B-dur und C-dur begleitet oder gar einen »Geburtstagschoral« verfaßt, dessen eigentlich regelrecht gesetzte vier Stimmen zur Hälfte um einen Ganzton verschoben sind. Sein Mittel ist somit keineswegs neu; haben doch bereits unsere Altvordern oft und gerne damit gespielt. Petyreks Satire erhält aber einen gewissen unfreiwillig pikanten Reiz, indem er also mit zeitlich und technisch bereits rückständigen Mitteln das Spätere und Fortgeschrittenere neckt. Er betont das lose Verknüpftsein, das Unzusammengehörige vormals einträchtiger, aber nun aus ihrem Gleichgewicht heraustransponierter Elemente, während die Bitonalisten gerade eine Synthese des verschiedenartigen Materials anstreben. Der Mangel seiner Scherze besteht darin, daß sie sich nicht über ihren ersten, rein äußerlichen Einfall erheben und im Ansatz stecken bleiben. Denn der bloß formale Grundeinfall, der C-dur-Melodie des Stückes »Ewig dein« ein cis-dis-e-fis-Ostinato zu unterstellen, kann in seiner dürftig mechanischen Durchführung doch kaum einen Anspruch auf Gestaltetsein erheben. Als einzige Ausnahme sei der anmutige kleine »Marsch der Zinnsoldaten« hervorgehoben, wo die C-dur-Melodie mit der H-dur-Begleitung wirklich zusammenläuft und eine gemeinsame, gesunde Klangfarbe ergibt. Hier herrscht denn auch echte, jenseits programmatischer Absichten entsprungene gute Laune vor ... Es darf und soll hier nicht erörtert werden, ob der Autor mit seinem vorliegenden Werk eine »ohrenerzieherische« pädagogische Aufgabe zu lösen vermeinte, denn durch Satiren, wie etwa durch die neuwiener Karikatur des »Prologs«, das Gehör zum Verständnis des karikierten *Objekts* vorbereiten zu wollen, wäre ein Irrtum, der geradezu an Zynismus grenzte und nicht vorausgesetzt werden kann. Dies entspräche nämlich ungefähr einer Bildungsmethode, die als Vorstudium zu Wagner eine Travestie über ihn benützen möchte.

Alexander Jemnitz

HANS GÁL: *Suite für Klavier op. 24.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Leichtflüssige, nicht sehr tiefe, gut klingende Klaviermusik. Der Verfasser berührt stellenweise sogar das Banale mit sorgloser Hand, woran weder eine gewürztere Harmonisation (im Menuett) oder ein virtuoser Klaviersatz (in der Gigue) etwas ändern können. Das Gigue-Thema ist übrigens kein solches, denn es klingt immer der Walzer heraus. Und eine Koda, wie jene dieses Schlußsatzes, ist leider schon sehr oft dagewesen. *E. J. Kerntler*

G. ZIERITZ: *Präludium und Fuge (c-moll) für Klavier.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Auch der schärfste Mißklang kann künstlerisch gerechtfertigt sein. Aber die Häufung schneidender Dissonanzen in einem traditionellen Präludium offenbart lediglich das sterile Bestreben, alte Formen durch Mißtönigkeit zu modernisieren. In der Fuge wird einem Thema mit grotesken Intervallsprüngen seltsamerweise ein ganz konventioneller Nachsatz angehängt. Durch die auffallenden musikalisch abstrusen Sprünge ist jeder neue Einsatz des Themas natürlich leicht erkennbar; das hilft aber nicht über die Erkenntnis hinweg, daß hier kalte Berechnung, seelenlose musikalische Mathematik vorliegt. Selten ist das Wesentliche der musikalischen Kunst so mißachtet worden wie in diesem von unleugbarer Begabung zeugenden Werk, dessen technische Virtuosität nicht nur laues Lob, sondern aufrichtigen Beifall verdient. Als schöpferische Leistung taugt die Arbeit gewiß nicht viel, aber hinter ihr steht doch ein starkes Talent, das nur mißleitet ist, und von dem man bei freier Entwicklung vielleicht Bedeutendes erwarten darf. *Richard H. Stein*

GÜNTHER RAMIN: *Präludium, Largo und Fuge für Orgel op. 5.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Am persönlichsten zeigt sich Ramin gleich im Präludium, das in seinem prachtvollen Klingen

sich als echtes Orgelstück erweist. Weniger vermag der Mittelsatz zu überzeugen. In der Fuge, die im weiteren Verlauf thematisch auf das Präludium zurückgreift, schwingt sich die Inspiration schließlich zur Höhe des Anfangs wieder auf. *Fritz Heitmann*

RUDOLF PETERS: *Fantasie-Präludium für Orgel op. 15.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Eine Musik, die in ihrer würdigen Haltung und wirkungsvollen Gestaltung für sich einnimmt. *Fritz Heitmann*

DIETRICH BUXTEHUDE: *Sonate in D-dur für Violine, Viola da Gamba (oder Violoncell) und Basso continuo (Cembalo).* Bearbeitung von *Christian Döbereiner.* Kammermusikbibliothek Nr. 1904 a/b, Collegium musicum Nr. 53. Verlag: Breitkopf & Härtel.

Durch diesen Neudruck liegt die in Band XI der »Denkmäler Deutscher Tonkunst« in Partitur gedruckte Sonate nunmehr in Stimmdrucken vor. Die Sonate zeigt nicht jene bei Buxtehude häufige kanzonenartige Reihung vieler kurzer Sätze, von denen die langsamen meist nur Kadenzverbreiterungen oder verbindende Überleitungen zweier rascher Sätze sind, sondern weist einen knappen, geschlossenen Aufbau auf. Ein siebentaktiges, intonierendes Adagio und ein kadenzierendes Largo umrahmen ein markantes Allegro in fugiertem Stil. Eine zweiteilige Arietta mit Variationen bildet den zweiten Satz, von dem der Herausgeber unerklärlicherweise drei Variationen gestrichen hat. Das kurze Largo leitet unmittelbar zum Schlußvivace über. Die Bearbeitung ist brauchbar, doch dürfte der Herausgeber seine Zutaten an Verzierungen, Tempo- und dynamischen Bezeichnungen kenntlichmachen. Die Aussetzung des Continuo ist etwas dick. Diejenige im Denkmälerband ist stilgemäßer. Muß der Cembalobaß denn fast dauernd in Oktaven gehen? *Hans Boettcher*

JOH. SEB. BACH: *Kompositionen für die Laute.* Für die heutige Laute übertragen und herausgegeben von *Hans Dagobert Bruger* als der »Denkmäler alter Lautenkunst« (Fritz Joede) erster Band. Verlag: Jul. Zwißlers Verlag (Inhaber: G. Kallmeyer), Wolfenbüttel 1925.

Der Band enthält alle erhaltenen Lautenkompositionen Bachs: Präludium, Präludium mit Fuge, eine Fuge und vier vollständige Suiten. Die Frage, ob diese Werke Originalkompositionen für Laute oder nachträgliche Lautenbearbeitungen sind, untersucht der Herausgeber mit jener Sorgfalt und wissenschaftlichen Strenge, die alle im Kallmeyerschen Verlag erscheinenden Neuausgaben auszeichnet. Die nunmehr erschienene dritte Auflage beweist, daß eine Übertragung auf unsere heutige Laute nicht nur berechtigt, sondern geradezu Bedürfnis ist. *Hans Boettcher*

HEINRICH SCHÜTZ: *Geistliche Konzerte zu 1 bis 2 Stimmen mit Generalbaß.* Ausgew. und einger. von *Friedrich Blume.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.

Ein Beiheft zu Jödes »Musikanten« und damit ein besonders schönes Zeichen der Zusammenarbeit von Jugendbewegung und Musikwissenschaft zur Auferweckung der alten Musik. F. Blume, dessen historische Arbeiten zur protestantischen Kirchenmusik viel zum Verständnis gerade des 17. Jahrhunderts beigetragen haben, verlangt mit Recht von den Ausführenden die größte Hingabe an ihre Aufgabe. Anders ist es nicht möglich, die so persönlich deklamierende Tonsprache Schützens lebendig nachzuempfinden. Die Auswahl bringt 5 einstimmige und 4 zweistimmige Sätze, darunter den berühmten Verkündigungsdialog. Mit ihrer maßvollen Einrichtung und praktischen Gestaltung des Notenbildes ist diese Ausgabe ein wesentlicher Schritt auf dem Wege, den Inhalt der großen Denkmäler- und Gesamtausgaben zum wirklichen Besitz musikfreudiger Menschen werden zu lassen. *Peter Epstein*

JOH. FR. REICHARDT: *Trio in Es-dur a 2 Violini e Violoncello.* Bearbeitung von *Paul Klengel.* Kammermusikbibliothek Nr. 1903a/b. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die seit Hugo Riemanns Tod verwaiste Sammlung »Collegium musicum« (Breitkopf & Härtel) hat nun durch verschiedene Bearbeiter ihre Weiterführung gefunden und bereits über 50 Neudrucke gebracht. Als Nr. 52 hat Paul Klengel das dreisätzige Reichardt-Trio bearbeitet. Stilistisch steht das Trio auf dem Boden der Berliner Schule, ohne jedoch einige speziell Mannheimer Einflüsse verleugnen zu können. Die — fast überflüssige — Continuobearbeitung wäre stilgerechter, wenn die allzu vielen Freiheiten in der Abänderung der Baßstimmen vermieden wären. — Den Neuausgaben des Collegium musicum ist ein kurzer Hinweis auf die Quellen und ein knapper Revisionsbericht sehr zu empfehlen. *Hans Boettcher*

JOSEPH HAYDN: *Drei leichte Streichtrios für Violine, konzertierende Viola und Cello.* Hrsg. von *Oskar Fitz.* Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Aus der Menge von Streichtrios mit Baryton, die Haydn für den dieses Instrument virtuos spielenden Fürsten Esterhazy geschrieben hat, waren bisher nur zwei durch Heuberger herausgegeben worden. Jetzt folgt Fitz mit den vorliegenden drei; auch er hat das Baryton durch eine Bratsche ersetzt, der daher konzertierende, aber keineswegs schwierige Aufgaben zugefallen sind. Die Violoncellstimme ist baßartig; bei den Variationen, mit denen die beiden ersten der vorliegenden Trios beginnen, hat sie dieselben einfachen Noten zu spielen wie beim Thema. An musikalischem Wert und auch in bezug auf Aufbau und Stimmführung stehen diese Haydnschen Trios ganz erheblich hinter dem Mozartschen oder den Beethovenschen zurück, aber trotzdem werden sie in ihrer ganzen Anspruchslosigkeit gern gespielt werden; sie sind brauchbare Übungsstücke für Anfänger im Zusammenspiel.

Wilhelm Altmann

JOSEPH MESSNER: *Alte Salzburger Meister der kirchlichen Tonkunst,* Heft 1—4. Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Diese lateinischen Motetten der Italiener Bernardi und Caldara, der Deutschen Bonamico(!) und Michael Haydn werden vielen katholischen Kirchenchören hochwillkommen sein. Die biographischen Notizen von E. Schenk weisen nachdrücklich auf den Zusammenhang dieser im 17. und 18. Jahrhundert in Salzburg tätigen Meister mit der Chormusik des italienischen Mutterlandes hin. Ergreifender aber als die vielstimmigen Gesänge der älteren Meister wirkt M. Haydns »Tenebrae factae sunt« für vierstimmigen Chor, ein Stück von weihevoller Schönheit und tiefster Empfindung.

Peter Epstein

JOHANNES WOLF: *Chor- und Hausmusik aus alter Zeit.* Heft 1 u. 2. Wölbing-Verlag, Berlin.

Der Titel »Chor- und Hausmusik« bedeutet eigentlich ein Ganzes, denn in dieser schmucken Ausgabe gibt Wolf eine Anzahl Gesänge aus den volkstümlichen Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts wieder, wie sie damals mehrstimmig in jedem Bürgerhause erklungen sind. Hausmusik für die damalige, Chormusik für die heutige Zeit: denn noch sind wir nicht so weit, daß wieder in einer Familie Mann, Frau und Kind zum Notenblatt greifen und solche keineswegs einfachen Chorlieder miteinander singen. Aber eine Musik wie diese Weisen eines Senfl, Stoltzer, Haußmann ist wie keine andere geeignet, Menschen zu verbinden, musikalische Gemeinschaft zu fördern. Und deswegen gebührt führenden Gelehrten, wie dem Herausgeber, besonderer Dank, wenn sie die ihnen anvertrauten Schätze weiten Kreisen zugänglich machen.

Peter Epstein

ARNOLD MENDELSSOHN: *16 kirchliche Lieder und Motetten für dreistimmigen Knaben- oder Frauenchor.*

—: *Der 69. Psalm: Hilf Gott! Das Wasser geht mir an die Seel.* Für einstimmigen Chor, Violine und Orgel op. 87 Nr. 2. Beide im Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

—: *Verklärung: »Urblut flutet im Menschengeschlecht« von Albert Liebold für Männerchor und Orchester op. 96.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die kirchlichen Lieder sind einfache, phantasievolle Gebilde, welchen ich durch ihre in jeder Beziehung hervorragende Eigenschaften weiteste Verbreitung wünsche. Der 69. Psalm ist eine alte Melodie für einstimmigen Chor und Orchester. Sie ist in vorliegender Weise eingerichtet und empfiehlt sich für viele Gelegenheiten. Ein ganz anderes Gesicht zeigt der Männerchor »Verklärung«. Voll mitreißenden Schwunges mit stürmisch begleitendem Orchester rauscht das Ganze dahin. Der Chor hat eine schwierige, aber erhebende Aufgabe.

Emil Thilo

WALTER BRAUNFELS: *Geistliche Gesänge für Männerchor.* Oratoriumsverlag, Köln, München, Wien.

Die 16 lateinischen Chöre umfassen den Zeitraum von Palestrina bis Padre Martini und bieten damit eine auserlesene Sammlung von alten Originalstücken für Männergesang, die bisher nur schwer zu erreichen waren. Unter den dreistimmigen Sätzen ragt das »Ave regina« von Gregor Aichinger hervor, dem einzigen in dem Bande vertretenen Deutschen.

Peter Epstein

✱ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✱

OPER

ANTWERPEN: Die zweite Hälfte der verflossenen Spielzeit brachte an bemerkenswerten Ereignissen unter anderem die glanzvolle und warm aufgenommene hiesige Erstaufführung von *Sylvio Lazzaris* Oper »Lenzesopfer« (Le Sauteriot) und die sehr gelungenen Neueinstudierungen von Repertoirewerken wie Faust, Parsifal und Fidelio — das letzte im Rahmen der offiziellen *Beethoven-Feier*. Auch Debussys »Pelleas und Melisande« wurde völlig neueinstudiert. Erfolgreiche Aufführungen bildeten ferner die Reprisen von Carmen, Tannhäuser und Siegfried. Dieses letzte Werk brachte als Gast in der Titelrolle den hervorragenden und auch in Deutschland günstigst bekannten Wagner-Sänger *Jacques Urlus*, der auch im Brüsseler *Monnaie-Theater* als Siegmund und Siegfried stürmische Erfolge erzielte.
Unser Opernballett erwarb sich ein besonderes Verdienst mit der recht schön gelungenen *Uraufführung* von *Ebbe Hameriks* »Bacchanale« — die leider von seiten des Publikums nicht den erwünschten Anklang fand — und der ebenfalls sehr prachtvollen Neueinstudierung der choreographischen Fassung von *Ravels* sinfonischer Dichtung »La Valse«.

Hendrik Diels

BRÜNN: Die verflossene Opernspielzeit brachte uns an Neuheiten wenig Erfreuliches. Verdis »Macht des Schicksals« ist durch die Bearbeitung Franz Werfels jetzt in Mode gekommen und fand auch den Weg zu uns. Über das Werk ist nicht viel zu sagen, sehr lobenswert hingegen die Aufführung mit *Grete Kerbler*, *Leo Weith* und *Hans Böhm* in den Hauptrollen. Eugen d'Albert kam mit seinem »Golem« zu Gehör. Das äußerst effektvolle Textbuch Ferdinand Lions bietet dem Komponisten reichlich Gelegenheit, seine nicht minder effektvolle Musik anzubringen. Für die hiesige Aufführung hatten wir in *Josef Lindlar* einen vorzüglichen Vertreter der Titelrolle. Neben ihm verdienen *Maria Lenz* (Lea) und *Franz Madl* (Rabbi), sowie Kapellmeister *Zd. Mihálovits* lobend hervorgehoben zu werden. Für *Felix Petyreks* »Die arme Mutter und der Tod« konnte man sich hier wenig erwärmen. Unter den Neustudierungen ragt die von Kapellmeister *H. Adler* vorzüglich geleitete Aufführung des »Rosenkavalier« mit dem unvergleichlichen *Richard Mayr* als Ochs hervor. Nicht unerwähnt wollen wir die treffliche Wiedergabe von Wagners »Walküre« lassen, für die sich Kapellmeister Mihálovits und das bedeutend verstärkte Orchester eingesetzt haben.

Franz Beck

BUDAPEST: Die *Städtische Oper* trat mit einer *Uraufführung* hervor. Sie brachte »Laterna magica« von *Georg Kósa* heraus. Das Stück, als Vokalpantomime bezeichnet, behandelt die Geschichte des Ehebruchs einer Frau als einzelner, stumm agierender Darstellerin. Der musikalische Dialog ist den im Hintergrund der Bühne regungslos postierten Gestalten, die das Gewissen, die Sehnsucht und die Lüge darstellen, anvertraut. Der psychische Kampf der Sünderin, der mit Erlösung und Tod endet, rollt in vier kurzen Bildern ab. Trotz des unzulänglichen Textbuches ist es dem Komponisten gelungen, in seiner Musik die verschiedenen seelischen Regungen mit fast psychoanalytischer Feinheit und sicherer Charakteristik wiederzugeben. Die ausgezeichnete Aufführung verhalf dem Komponisten dieser neuen Kunstgattung zu einem ehrlichen Erfolg. — Das *Königliche Opernhaus* brachte im Mai Verdis Meisterwerk »Falstaff« heraus. Es erübrigt sich, über dieses jugendfrische, in der Opernliteratur fast vereinzelt dastehende Kunstwerk des greisen Meisters Kritik zu üben. Die Aufführung unter der temperamentvollen Leitung *A. Fleischers* und ausgezeichneter Mitwirkung der Hauptdarsteller: *Palló* (Falstaff), Fräulein *Bársony*, Fräulein *Halász* und *Frau Marschalkó*, war tadellos.

E. J. Kerntler

FRANKFURT a. M.: Von den *Strauß-Festspielen* hörte ich mir die »Frau ohne Schatten« an. Sie ist nun wirklich, nach der Distanz von ein paar Jahren, erkennbar als das, was sie schien: als ein Gebilde, aus dem alles Leben entwich, das die starren Züge seines Schöpfers maskenhaft prägt, ohne daß der Mund noch einmal beredt wäre; welcher Kaiser hier versteinte, ist nicht schwerer zu sagen, als welcher Held vordem in der Sendlingergasse triumphierte. Dabei ist das Erstaunliche und weiterhin Aufschlußreiche, daß die Erstarrung nicht, wie man sich das so denkt, Gefühl und Einfall betrifft, während die »Technik« selbsttätig weiterarbeitet; sondern daß die Technik selber und damit Straußens Zentrum ausgehöhlt ist. Die wuchernde harmonische Polyphonie, die einmal den luftigen Glanz des Straußischen

Orchesters hervorzauberte, ist in der »Frau« abgefallen, die grobe und banale Akkordik ist übrig und die lockere Beweglichkeit der Instrumente reduziert sich zum figurativen Geklimper. Dieser Partitur läßt sich das schlimmste nachsagen, was man einer Straußischen überhaupt nachsagen kann: sie klingt nicht; neu an keiner Stelle und arm durchwegs. Womit bewiesen wird, daß es mit der Technik, die man hat, doch eine riskierte Sache ist; selbst wenn man sie, wie Strauß, wirklich hat. Immerhin bleibt der Monolog des Kaisers, in dem noch einmal die tektonische Härte und Großlinigkeit der Elektra waltet, und die Szene im Schlafgemach der Kaiserin: kurz die Stellen, in denen die Angst gestaltet wird und größer als geplant aus der toten Musik aufsteigt. Vielleicht bringt die Einsicht in das manifeste Wesen jener Musik der Dichtung einige Gerechtigkeit, die keine Schuld hat an dem Mißlingen der Oper und heute aus deren Gehäuse in reinerem Umriß schon sich hebt. Die Aufführung hatte ihre besondere Bedeutung durch Straußens Direktion, deren souveräne Meisterschaft, die Meisterschaft des kleinsten Mittels, dem geheimnislosen Mysterium gab, was es nicht ist. Die ganze Aufführung stand auf besonderer Höhe. Frau *Gentner-Fischer* als Kaiserin und Frau *Spiegel* als Amme boten gesanglich Außerordentliches. Und wie schön das Frankfurter Opernorchester unter Straußens Hand klang, ausspielte, sich sammelte, läßt sich schwer beschreiben.

Theodor Wiesengrund-Adorno

LEMBERG: Über die verflossene Saison ist nicht viel Erfreuliches zu melden. An der Spitze der Stadttheater, also auch der Oper stand ein Schauspieler, der von Musik nur einen sehr schwachen Begriff hatte, und das Ensemble war nicht erstklassig und ohne eigentlichen ersten Tenor. Man mußte sich mit Gastspielen behelfen, was natürlich auf den Gang der Dinge einen hemmenden Einfluß ausübte. Infolgedessen gelangten nur vier »Neuheiten« zur Aufführung und zwar solche, die heute kaum mehr diesen Titel verdienen. Dies waren Nicolais »Lustige Weiber«, Giordanos »Fedora«, Poncchiellis »Gioconda« und als einzige wirkliche Novität die Oper des bekannten polnischen Komponisten Felix v. Nowowiejski »Baltische Legende«. Den größten Erfolg hatten »Die lustigen Weiber« und die polnische Oper; »Fedora« benötigt eine erstklassige Darstellerin der Titelpartie, und »Gioconda« ist ein viel zu sehr veraltetes Werk. Die »Baltische Legende«, deren Uraufführung in Posen stattfand, ist das Werk eines gediegenen Meisters, dessen melodienreiche, originelle Musik großen Anklang fand. Auch die interessante Handlung, eine gute Besetzung und gelungene Dekorationen halfen zum Erfolg des Werkes. In den Gastspielen hörten wir die Japanerin *Teiko Kiwa* als ausgezeichnete Butterfly, die Russin *Xenia Belmas* als Aïda, sowie von der Warschauer Oper Fräulein *Werminska* (Carmen) und *Eva Bandrowska*. Der Bassist *Hermann Horner* vom Prager Deutschen Landestheater, er ist für die kommende Saison nach Nürnberg engagiert, hatte als Mephisto großen Erfolg, ebenso *Wladimir Kaczmar*. Als erstklassiger Künstler erwies sich der Bariton *Siegmund Zaleski*. Zu erwähnen ist noch eine Aufführung von »Così fan tutte«, die die Opernschule des hiesigen Konservatoriums, Dirigent *Adam Soltys*, herausbrachte; es war die erste Aufführung dieses Werkes in polnischer Sprache. Nach vielen Fehlgriffen entschloß sich endlich die hiesige Stadtverwaltung, die Leitung der Theater einem gediegenen Fachmann zu übergeben, und es besteht die Hoffnung, daß *Teofil Trzcinski*, der sowohl Literat, wie auch Musiker und dabei ein tüchtiger Geschäftsmann ist, den verfahrenen Karren auf das richtige Geleise bringen wird. Seine künstlerischen Pläne sind vielversprechend; ob alles in Erfüllung gehen wird, wird uns die Zukunft lehren.

Alfred Plohn

STUTTGART: Die *Opernschule* der *Württembergischen Hochschule für Musik* ist an die szenische Aufführung von »Dido und Äneas« von *Purcell* gegangen. Man bekam von dem Werk, das in der *E. Deutschen* Bearbeitung einstudiert wurde, den Eindruck, daß es sich eines einfach edlen Stils bedient und als national englisch wegen seines stark liedhaften Charakters und seiner Bevorzugung des Chores anzusehen ist. Dramatische Situationen, wie sie schon die Florentiner Oper zeigt, gehen dieser englischen Frühoper ab; ihre vier Szenen sind je in sich abgeschlossen, aber sie wachsen nicht auseinander heraus. Orchester, Chor und Tänze machten ihre Sache durchweg erfreulich, für die Solopartien standen junge Kräfte zur Verfügung, denen bester Wille nachzurühmen war. Die musikalische Leitung hatte *Wilhelm Kempff* übernommen, als Spielleiter war *Otto Erhardt* mit allen Mitteln besorgt, einen eigenartigen Stil festzuhalten. Der Eindruck war

nur insofern nicht völlig einheitlich, als man sich halb in die Zeit des alten englischen Theaters versetzt sah, halb auf modernem Boden stand. *Alexander Eisenmann*

ZOPPOT: Wundereindrücke, die haften bleiben, beleben innerlich die nach Tausenden zählenden Zuhörer jeder Aufführung der Zoppoter Waldbühne. — Siegfrieds Tod, der Trauermarsch mit Fackeln in dem schweigenden Wald, die geschickte Rheinlösung, die Gibichungenhalle, selbst die Nornenszene: alles wurde von *Hermann Merz*, dem tatkräftigen Waldopernregisseur, zwar mit mancherlei Kompromissen, aber wirkungssicher bis zur Schlußszene gelöst. Erste Staatsopernsolisten, unter ihnen die herrliche *Frieda Leider*, *Margarete Arndt-Ober*, *Gertrud Bindernagel*, die Baßkrösusse *Emanuel List* und *Otto Helgers*, dann *Max Roth* und *Herbert Janßen*, ferner *Desider Zador*, *Erik Enderlein*, *Emma Bassth* von der Städtischen Oper, *Rudolf Ritter* (Stuttgart), *Gertrude Geyersbach* (Breslau), *Maria Hussa-Greve* (Hamburg), die silberschöne, musikalische Gutrune, endlich die tongesättigte *Lily Hafgreen-Waag*, sangen mit wohltuender Schönheit. Orchester und Chöre (Vorproben bestens von *Karl Tutein*, dem tüchtigen Augsburger Dirigenten, vorbereitet) klappten ausgezeichnet. *Max v. Schillings* dirigierte. *Gerhard Krause*

KONZERT

ANTWERPEN: Für die zweite Hälfte der verflossenen Konzertspielzeit sind an bemerkenswerten Ereignissen zu verzeichnen: erstens die hervorragende Dirigentenleistung von *Ernest Ansermet*, der mit seinem *Orchestre Romand* bei der hiesigen »Maatschappij der Nieuwe Concerten« mit einem Programm moderner Werke zu Gast war. Im Rahmen derselben Konzerte erklangen anläßlich der *Beethoven-Feier*, unter der Leitung von *Lode De Vocht*, der »Elegische Gesang« und die 9. Sinfonie in hervorragender Aufführung. Die englische Klaviervirtuosin *Clara Haskil* spielte das 3. Klavierkonzert in sehr persönlicher Auffassung. Am Pult erschien ferner der belgisch-spanische Komponist *Armand Marsick*, der seine sinfonische Dichtung »La Source« urd die Einleitung zum dritten Akt seiner Oper »Lara« dirigierte. *Alfred Cortot* spielte Beethovens 5. Klavierkonzert und *Francks* Sinfonische Variationen für Klavier und Orchester, vollendet. Unter der vorzüglichen Stabführung *Lode De Vochts* erklangen der seit langem nicht mehr gehörte »Mazeppa« von Liszt und die erfolgreiche Erstaufführung von Béla Bartóks »Tanzsuite«. Die *Koninklyke Maatschappij van Dierkunde* brachte unter *Flor Alpaerts* Benoits herrliche Conscience-Cantate im Rahmen der alljährlichen Benoit-Feier. Der Beethoven-Gedenktag wurde mit einer schönen Wiedergabe der 9. Sinfonie festlich begangen.
Das eindrucksvollste Ereignis der beiden letzten Konzertmonate bildeten die vier Festaufführungen von *Peter Benoits* mächtigem Oratorium »De Oorlog« (Der Krieg) unter der großzügigen Leitung von *Flor Alpaerts*.
Eine neue Konzertgesellschaft »De Vlaamsche Concerten« trat mit einer großartigen Beethoven-Feier erfolgreich an den Tag. Unter der Leitung *Lodewijk Ontrops* erklangen die hier selten gehörte »Chorphantasie« und »Meeresstille und glückliche Fahrt«, die eine sehr eindrucksvolle Wiedergabe der Eroica umrahmten. *Hendrik Diels*

BRÜNN: Unsere Philharmoniker feierten im vergangenen Winter ihr 25jähriges Bestehen. Im Jahre 1902, von dem heutigen Obmann *Karl Perl* gegründet, betraten diese Pioniere deutscher Kunst und Kultur im Zeichen Anton Bruckners das Podium und sicherten sich in den Herzen unseres kunstfreudigen Publikums einen dauernden Platz. Im Laufe eines Vierteljahrhunderts waren unsere Philharmoniker stets bestrebt, die Meisterwerke der klassischen und modernen Literatur mustergültig vorzuführen. Von den zahlreichen Gastdirigenten, die im Laufe der Jahre an der Spitze dieser Kunstvereinigung erschienen, seien besonders genannt Richard Strauß, Gustav Mahler, Felix Weingartner, Bruno Walter, Siegfried Wagner, Franz Schalk, Alexander Zemlinsky und Pietro Mascagni.
Für das Jubeljahr selbst war ein sorgfältig gewähltes Programm angesetzt. Im ersten Abonnementskonzert, das *Leopold Reichwein* meisterhaft leitete, waren neben Bruckners Vierter und Beethovens Leonore 3 das Violinkonzert von Tschaikowskij (Solo *Ph. Scharf*) zu hören. Zwei weitere Abende leitete *Zd. Mihálovits*. Das Programm enthielt »Till Eulenspiegel« von Strauß, die h-moll-Sinfonie von Schubert, das Violinkonzert von Beethoven (Solist *Wittenberg*) und Gesangsvorträge von *Emmi Leisner*. Im letzten Abonnementskonzert führten die Philhar-

moniker unter Kapellmeister *Hermann Adler* Gustav Mahlers »Lied von der Erde« mit großem Erfolg auf. Für das Festkonzert, das am 20. März im Stadttheater stattfand, wurde Beethovens Neunte gewählt. Mit der einwandfreien Wiedergabe dieses Monumentalwerkes deutscher Kunst unter der genialen Stabführung Leopold Reichweins beschlossen die Philharmoniker ihre ruhmreiche Tätigkeit innerhalb eines Vierteljahrhunderts. Die Konzerte des *Brünner Musikvereins* unter *Josef Heidegger* waren einer zyklischen Aufführung von acht Beethoven-Sinfonien gewidmet und hielten sich auf achtbarer Höhe. Ebenfalls im Zeichen Beethovens stand das Festkonzert des Männergesangvereins, der unter *Otto Hawrans* Leitung die »Missa solemnis« zur Aufführung brachte. Nicht vergessen wollen wir die erhabenen Eindrücke, die uns die *Berliner Singakademie* mit ihrem unvergleichlichen *Georg Schumann* an der Spitze und das Orchester der *Berliner Philharmonie* unter der genialen Hand *Wilhelm Furtwänglers* hinterließen. *Franz Beck*

BUDAPEST: *Beethoven-Festlichkeiten.* Eng verknüpft sind die offiziellen Landesfeierlichkeiten mit dem Namen des Grafen *A. Apponyi*, der die hochbeflügelte Eröffnungsrede hielt und mit *E. v. Dohnányis* Namen, der die »Missa solemnis« und die I., V., VI., IX. Sinfonie dirigierte, Klaviersonaten und das Es-dur-Konzert spielte und an den meisten Kammerkonzerten mitwirkte. Sehr prägnant und graziös war seine Wiedergabe der I. Sinfonie und ergreifend die der Fünften, die wir noch nie so schicksalschwer erlebt hatten. Als hervorragendste Momente seien noch die Aufführung der Kreutzer-Sonate *(Hubay-Dohnányi)*, die Kammermusikabende *Waldbauer-Kerpelys*, das von *E. Telmányi* gespielte Violinkonzert und die von *Rékai* dirigierte Opernaufführung von »König Stephan« zu vermerken. — Die über das Niveau von Schülerkonzerten weit hinausragenden drei Konzerte der *Landeshochschule für Musik* erfüllten die höchsten künstlerischen Ansprüche. So besonders der Kammermusikabend (B-dur-Trio, Streichquartett und Septett), sowie die von *N. Zsolt* einstudierte und von *J. v. Hubay* geleitete Aufführung der Neunten, eine der besten, die seit Jahren in Budapest gehört wurden. Die große Anzahl der fast von allen Kulturvereinigungen der ungarischen Hauptstadt und des ganzen Landes veranstalteten Beethoven-Feierlichkeiten bewies nicht nur die Liebe zu Beethovens Schaffen, sondern auch die enge Verknüpfung unserer ganzen musikalischen Kultur mit diesem Genius.

E. J. Kerntler

*

Die letzten philharmonischen Konzerte der Saison boten in bezug auf neue Werke wenig Interessantes. Sie wurden von den Gastdirigenten *Hans Knappertsbusch* (München), *Robert Heger* (Wien) und *Martin Spanjaard* (Holland) dirigiert. Knappertsbusch, ein Dirigent von großen Qualitäten, setzte sich für die Variationen Franckensteins über ein Thema von Meyerbeer ein. Drei Mahler-Lieder, gesungen von *Maria Basilides* bildeten einen Gipfelpunkt. Spanjaard brachte als Novität die inventionsreiche Programmusik Roussels: »Das Mahl der Spinne« zur Aufführung. *Jeanne-Marie Darré* und *Severin Eisenberger* waren die ausgezeichneten Solisten dieser Konzerte. An dem Bach-Abend der Zeitschrift »Crescendo« erklang unter Leitung *J. Hammerschlags* eine Auswahl der weltlichen Werke von Bach in zeitgetreuer Besetzung (Cembalo: *Alice Ehlers*) und in stilechter Feinheit. Die schwierigen Vokalpartien der Bauernkantate lagen in den bewährten Händen von Frau *E. Gervay* und Herrn *P. Györi*. *W. Komors* Kammerorchester brachte außer altklassischen Werken von Locatelli und Spontini die Suite »Auf dem Dorfe« von *B. Bartók* für Vokalquartett und Kammerorchester und am nächsten Abend *Járay-Janáčeks* Kammerkonzert für Klavier und kleines Orchester mit *E. Hegyi* als Solisten zur *Uraufführung*. Der *Budapester Gesang- und Orchesterverein* (Dirigent *E. Lichtenberg*) gab einen wohlgelungenen Bach-Kantatenabend. Auf dem Gebiet der Kammermusik sind zu registrieren: die Konzerte des *Léner-Quartetts*, des *Dresdener Streichquartetts*, das *Waldbauer-Quartetts* mit einer prachtvollen Wiedergabe des Streichquartetts von Debussy, der Trioabend *Indig-Löwensohn-Roters*, der stilvolle Sonatenabend *Rozgonyi-Dr. Herz*, der dritte Trioabend *Kerntler-Szántó-Scholz* mit der Erstaufführung von Kerntlers wohlklingendem und ausgezeichnet gearbeitetem h-moll-Trio und die Sonatenabende *Szigeti-Bartók* und *Dohnányi-Spalding*. Die Kammergesellschaft »Neue Welt« brachte an ihrem zweiten Abend Werke von Alban Berg, Anton v. Webern, Schönberg, Strawinskij und Bax zu Gehör. An seinem Kompositionsabend schöpfte *Zoltán Kodály* aus der reichen Fülle seiner einheimisch folkloristi-

schen Blüten. Der Liederabend von *E. Molnár* brachte alt-ungarische Liederschätze in Bearbeitungen von Kern, Demény, Bartók, Kodály und Lajtha. *H. Lindberg* mit einem Bach-Händel-Abend, *Maria Németh* unter Mitwirkung *Erich Korngolds* und der feinkultivierte Sänger *H. Schlusnus* schließen den Reigen der Gesangsdarbietungen. An einem verdienstvollen Abend des Pianisten *Georg Kósa* kamen folgende bemerkenswerte junge Komponisten zu Wort: B. Kadósa, I. Szelenyi, Franz Szabó, Lajtha, Radnai, Weißhaus und Kósa selbst. Aus der Fülle der Pianisten: *Alice Bálint*, *Renée Sándor* (Mozart-Abend), *Artur Rubinstein*, *Ilonka Krausz*, *I. Weißhaus* mit Werken alter Meister, *Sári Hir* und der jüngste Inhaber des Künstlerdiploms *Ludwig Heimlich*. *Casals*, *Mischa Elman* und *Bronislaw Huberman* kamen und siegten wie immer. Die *Hochschule für Musik* brachte in einer lebendig frischen Aufführung, von *E. Unger* geleitet, Mozarts »Così fan tutte« heraus. Zwei Abende der *Wiener Philharmoniker* unter *Felix Weingartners* Leitung sind des höchsten Lobes würdig. Eine von ihm stammende Orchesterübertragung der Hammer-Klaviersonate Beethovens erscheint als eine nicht unbedingt nötige Tat. Zwei Chöre noch: die *Don-Kosaken* mit rassiger, verblüffender Chortechnik ihrer schönen Naturstimmen und die »*Societa polyfonica romana*«: erhabenste Kunst auf Grundlage höchster musikalischer und historischer Gesangskultur. *Aurel Kern*

BUENOS AIRES: Die argentinischen *Beethoven-Feiern* begannen am 100. Todestage mit einer Messe in der Kathedrale zu Buenos Aires, wo die *Asociacion del Profesorado Orquestal* unter Leitung *Feruccio Catelanis* die Eroica spielte. Im übrigen haben sich alle einheimischen Konzertgesellschaften die Pflege Beethovens zu ganz besonderer Ehre gemacht. Die *Asociacion Wagneriana* organisierte zwei parallele Zyklen, einen instrumentalen, der alle Kammermusikwerke durch das sich ausgezeichnet weiter entwickelnde *Wagneriana-Quartett* und Mitglieder des Colon-Orchesters zur Aufführung bringt und auch Beethovens als Vokalkomponisten durch die Einbeziehung seiner Liedschöpfungen in die Programme gedenkt, sowie einen Klavierzyklus, der alle Sonaten bietet. Den zuletzt genannten Zyklus bestritten Künstler verschiedensten Wertes. Erst *Wilhelm Backhaus* hob ihn auf das Niveau des Außerordentlichen. Er brachte neben anderem eine Wiedergabe der Hammer-Klaviersonate op. 106, die er zu einem poetisch wie gestaltungskräftig gleich bedeutenden Erlebnis machte. Dem Andenken Beethovens werden ferner die Konzerte *Erich Kleibers* mit dem Colon-Orchester gewidmet sein. Außerdem sind unter seiner Leitung Aufführungen der »Missa solemnis« und der Neunten geplant.

In den Konzertsälen dominiert fast ausschließlich das Pianistentum. Zuerst kam *Wilhelm Backhaus*, der seit 1921 nicht nach Südamerika zurückgekehrt war. Nicht weniger als 11 Konzerte allein in Buenos Aires markieren einen außerordentlichen Erfolg. Er ist der Erbe der guten Klaviertraditionen eines Jahrhunderts, vereinigt die monumentale Linie einer großen Vergangenheit des deutschen Klavierspiels mit dem modernen Sinn für Klangfarbenschmelz. Bewundernswert ist besonders seine Universalität, der sich die seelische Welt Beethovens bis ins Innerste erschließt und die auch für Bach, Schubert, Schumann und Chopin vollendetes Stilgefühl aufweist. Die Wirkung war so tief, daß es selbst der durchaus französisch orientierte Präsident der argentinischen Republik, Dr. Marcelo T. de Alvear, an Aufmerksamkeiten nicht fehlen ließ. Nach Backhaus, der nach Chile reiste, kam *Alexander Brailowsky*, der heute wohl kaum erreichte, kongeniale Nachdichter der morbiden und phantastischen Klangvisionen Chopins. Der Spanier *José Iturbi* ist der typische Pianist für lateinische Ohren. Von Wanda Landowska hat er das Feingefühl für die technische Erneuerung der uns verlorengegangenen Leggiero-Technik des Klavierspiels und die stilistische Schulung; aus seinem gesunden Rasseninstinkt stammt der romantische Schwung und der Farbenglanz für die spanische Musik: Albeniz, Lopez-Chavarri, Turina, Granados, Manuel de Falla, die er meisterlich poetisiert, während sein Mozart etwas pariserisch-geleckt wirkt. Der Pianistenwettstreit wurde weiter verstärkt durch *Mark Hambourg* und den Chilenen *Armando Palacios*.

Der junge Geiger *Bronislaw Gimpel* zeigte noble Technik und Schlichtheit des Vortrags, die sich auf grundmusikalisches Empfinden stützt und bei zunehmender Persönlichkeitsentwicklung Ausdruck seelischer Eigenart werden kann. Dagegen ist der Hamburger Konzertmeister *Jan Gesterkamp* ein durchaus reifer und geistiger Künstler, der ein diszipliniertes Virtuosentum in den Dienst stilgeschulter und männlicher Empfindung stellt.

Von ausländischen Kammermusikvereinigungen besuchte uns nur das tschechische *Zika-Quartett*. Es pflegt bekanntlich neben National-Tschechischem besonders die Moderne und setzte sich bei leider schwacher Publikumsresonanz durch eine glänzende Aufführung des C-dur-Quartetts op. 16 von *Paul Hindemith* als erste Kammermusikvereinigung für die moderne, Bruckner und Schönberg überwölbende Linie des temperamentvollen Frankfurter Komponisten ein. Vortreffliche Kammermusik boten zwei in Buenos Aires ansässige Künstler: *Marietta Kever* (Klavier) und *Henk Kever* (Violine).

Das Orchesterkonzert wurde nur durch die *Asociacion del Profesorado Orquestal* gepflegt. *Ernest Ansermet* wird erst später einen Zyklus moderner Musik in der *Sociedad Cultural de Conciertos* leiten. Sein Verschwinden von der Leitung der Orquestal ist ein starker Verlust, weil sein Nachfolger, der Nordamerikaner *Henry Hadley* nur ein elanvoller Rhythmiker, ein bedenkenloser Draufgänger ohne feinere Innenresonanz ist. Mit dem immer noch mäßigen Orchester und teilweise schlechten Programmen brachte er es nur zu lärmenden Außenerfolgen. In Wirklichkeit war sein Wirken eine schwere Enttäuschung. Daher sieht man der Ankunft des Frankfurter *Clemens Krauß* mit lebhafter Spannung entgegen; er findet eine große und sehr schwere Aufgabe vor. *Johannes Franze*

DUISBURG: Beethoven überall! Sein Leben und Vermächtnis sind heute aktueller denn je. Sie sollen es auch in einer Zeit, da der Musikbetrieb zur Sensation und bequemen Unterhaltung zu werden droht. Duisburg hatte seine Beethoven-Woche mit vier Konzerten unter der Stabführung von *Paul Scheinpflug* vorbereitet. Leider fiel die Gedenkfeier in eine Zeit heißer Temperaturen, weshalb der Besuch der sorgfältig vorbereiteten Veranstaltungen in der Städtischen Tonhalle beträchtlich zu kurz kommen mußte. Die Auswahl der Werke leuchtete mit der Aufführung des Oratoriums »Christus am Ölberg« und des Elegischen Gesangs für Chor und Orchester einmal andere Wege, als die bislang gewohnten, ab. Scheinpfiug hatte das kaum bekannte Oratorium mit dem Städtischen Gesangverein und den trefflichen Solisten *Elsa Förster*, *Paul Tödten* und *Gerhard Tödte* so weit als möglich dramatisch belebt, so daß mancherlei matt inspirierte Wendungen der Komposition verdeckt wurden. Hier, wie im Elegischen Gesang, sicherten die Singenden durch tonedle Bindungen und Vortragsdifferenzierungen dem Melodischen starke Innerlichkeit. Als reine Orchestergaben empfing man fein gefeilt die Große Fuge, die Leonore 3, die 5., 8. und 9. Sinfonie mit dem Schlußchor, wo in der Reihe der Solisten *Mia Peltenburg*, *Emmy Neiendorff*, *Waldemar Henke* und *Hermann Schey*, namentlich die Außenregister, ausgezeichnet geschultes Material in die Wagschale des ungewöhnlichen Erfolges warfen. Das Violinkonzert meisterte *Georg Kulenkampff*. Während eines Kammerkonzerts, das vom *Grevesmühl-Quartett* und Solobläsern bestritten wurde, vernahm man das cis-moll-Quartett und das Septett. Eine weitere intime Gabe vermittelten *Grevesmühl*, *Paul Grümmer* und *Heinz Eccarius* im Verlauf des ersten Abends noch mit der mustergültig durchleuchteten Deutung des Triple-Konzerts. Die Verlesung des Heiligenstädter Testaments durch den Intendanten *Saladin Schmitt* endlich ließ in die Seelentiefe des großen Einsamen blicken, so daß man ergriffen dem inhaltreichen Bekenntnis lauschte. Die letzten Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters erhielten durch die Verpflichtung des Komponisten *Max Trapp* als Dirigenten seiner 3. Sinfonie eine besondere Note. Der Künstler legte seine melodiefreudige, auf Innenwirkung bedachte Arbeit gewandt aus und fand im Orchesterkörper willige Gefolgschaft. *Paul Scheinpflug* verweilte mit sichtlicher Freude im Land der Romantik bei Pfitzners Ouvertüre zu »Käthchen von Heilbronn« und Liszts Faust-Sinfonie, deren Schönheiten nirgends eine Trübung erfuhren. Für Lieder von Gluck, Pfitzner und Mahler warb die vorzügliche Sopranistin *Annemarie Lenzberg*, während der bestens bekannte Organist *Gerard Bunk* (Dortmund) seinem musikantisch inspirierten d-moll-Konzert für Orgel und Orchester bei feiner Ziselierung des kontrapunktischen Flechtwerkes neue Freunde gewann. Die erstmalige Einkehr des Amsterdamer *Concertgebouw-Orchesters* unter der Führung von *Willem Mengelberg* wurde innerhalb des Konzertwinters zu einem gewaltigen Brennpunkt. Mit der Aufführung der Vierten von Mahler, der e-moll-Sinfonie von Tschaikowskij und einer Ouvertüre von Cherubini rückten die holländischen Gäste ihre rühmlichen Qualitätsleistungen ins Licht. Ein Abend, der sehr gefällige Kompositionen (Lieder, Suite und Intermezzi für Klavier) des einheimischen Komponisten *Eduard Kreuzhage* durch die

Mitwirkung des *Rheinischen Madrigalchores*, *Leonie Kreutzberg-Schwans* und *Irma Zuccas* bekannt machte, fand lebhafte Zustimmung.

Max Voigt

FREIBURG i.Br.: Auf der Höhe ihres Wertes blieben auch die letzten Konzerte der Lindemannschen *Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik*. Eines davon war *Julius Weismann* gewidmet: der Komponist spielte als *Uraufführung* eine köstliche Suite für Klavier op. 93, die alte Form mit lebendigster Gegenwart füllt, und begleitete den Tenoristen *A. M. Topitz* (Berlin) zu vier Gesängen nach Texten von E. Bertram op. 92. Hier verwächst Wort und Musik zu einem Ganzen von unerhört bezwingender, ins Mystische ragender Tiefe des Ausdrucks. Ein Morgenkonzert brachte neben Werken von Jarnach, Schreker, Rieti ein in modernstem Stil starke Originalität verratendes III. Streichtrio für 2 Violinen und Cello des hiesigen Kapellmeisters am Stadttheater *K. Ueter*. Die temperamentvolle Geigerin *Nell Ueter* und der namhafte einheimische Pianist *Hans Haaß* beschlossen die Reihe der höchst dankenswerten Darbietungen mit einem Abend, an dem sie Sonaten von Pizetti und Cassado, sowie Variationen von Rieti vortrugen, während uns *H. Haaß* mit fünf eigenen geschmackvollen, wenn auch wenig charakteristischen Klavierstücken bekannt machte. — In *Harms' Kammerkonzerten* kam nach *Rosé-Quartett*, *Alfred Hoehn* und dem Sängerpaar *Ivogün-Erb* die Geigerin *Stefi Geyer*, deren auch solistisch tätiger Begleiter *W. Schultheß* ihr jedoch den Ruhm des Abends streitig machte. Der *Chorverein* bewies seine vom Dirigenten *M. Albrecht* gepflegte Leistungsfähigkeit aufs neue durch eine in Technik wie Stimmung vollendete Aufführung von Bachs Johannespassion; an der Spitze des Soloquartetts führte der Münchener *Meili* die Partie des Evangelisten mit beachtenswerter gesanglicher Kunst durch.

Hermann Sexauer

LEMBERG; Im Konzertsaal herrschte heuer reges Leben. Es traten u. a. auf: *Egon Petri*, *Severin Eisenberger*, *Robert Casadesus*, *Arthur Hermelin*, *Georg v. Lalewicz*, *Stefan Askenase*, *Lubka Kolessa*, *Josef Sliwinski*, *Arthur Rubinstein* und *Michael Orlow*, also Pianisten, die entweder schon Weltruf besitzen oder auf bestem Wege sind, ihn zu erlangen; weiter die Geiger *Bronislaw Gimpel*: ein überaus talentierter und begabter Lemberger Künstler; *Vasa Přihoda* und *Marie Marco*, die Sänger *Hermann Jadlowker*, *Alfred Piccaver*, *Umberto Urbano* und die bekannte polnische Koloratursängerin *Ada Sari*, das *Dresdener*, *Sevcik-*, *Triester-* und *Rosé-Quartett*, sowie viele andere von Ruf und Bedeutung. Der *Polnische Musikverein* veranstaltete eine Beethoven-Feier, die aus einem Konzert des Dresdener Streichquartetts und einer Aufführung der Neunten und »Chorfantasie« unter *M. Soltys* bestand. Der zweite Dirigent des Vereines *Adam Soltys* widmete sich heuer der neueren Musik; neben einem Karlowicz-Konzert hörten wir Werke von Rabaud, Milhaud und Strawinskij sowie Bartóks »Tanzsuite« und Korngolds Musik zu »Viel Lärm um Nichts«, letztere zwei Werke fanden ungeschmälerten Beifall. Der ausgezeichnete Geiger *Felix Eyle* spielte in einem der Konzerte erstmalig in Lemberg Szymanowskis Violinkonzert. Der *Jüdische Musikverein* feierte mit einem Konzert Beethoven (Dirigent *Nathan Hermelin*) und gab dem äußerst begabten Pianisten *Leopold Münzer* Gelegenheit, sich dem hiesigen Publikum in Erinnerung zu bringen. Der Gesangsverein *Lutnia* vermittelte die Bekanntschaft mit den Kirchenwerken des Salzburger Komponisten *Josef Meßner*.

Gegen Ende der Saison kam auch der heute so berühmte *Jan Kiepura* wieder nach Lemberg. Ich sage: wieder; denn Herr Kiepura begann eigentlich seine künstlerische Laufbahn in unserer Stadt, wo er vor zwei Jahren als Faust debütierte. Schon damals erweckten seine überaus schönen Stimmittel die Aufmerksamkeit der Presse; man unterließ es jedoch nicht, den Sänger darauf aufmerksam zu machen, daß er noch viel zulernen müsse. Ein großer Unterschied ließ sich diesmal nicht konstatieren, und es ist anzunehmen, daß sich Herr Kiepura die Ratschläge nicht sehr zu Herzen nahm. Ob nun die Herrlichkeit bei diesem, von Wien aus als »zweiten Caruso« ausgeschrienen Sänger lange andauern wird, ist eine Frage, auf deren Beantwortung man höchstwahrscheinlich nicht allzulange wird warten müssen. Vorläufig nennt sich Herr Kiepura nicht nur den »ersten Tenor der Wiener, Berliner und Budapester Oper«, sondern überhaupt den »ersten Tenor der Welt«. Außerdem macht er eine so überamerikanische, zumindest nicht sehr standesgemäße Reklame, daß sein Vorgehen in dieser Beziehung in Lemberg scharfe Proteste seitens der Presse und eines Teiles des Publikums hervorriefen. Aber beide Konzerte waren total ausverkauft und der Publikumserfolg riesengroß, und das ist heutzutage die Hauptsache. *Alfred Plohn*

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Eugen d'Albert hat eine neue Oper geschaffen; sie betitelt sich »Die schwarze Orchidee«.
E. N. v. Reznicek hat eine neue Oper »Sakuntala« nach einem Text von *Rolf Lauckner* komponiert. Die Uraufführung wird in Leipzig stattfinden.
»Scherz, List und Rache« heißt eine neue Oper von *Egon Wellesz;* Text nach dem gleichnamigen Lustspiel von Goethe.
Serge Prokofieff ist zur Zeit damit beschäftigt, seine vor dem Krieg fast fertiggestellte Oper »Der Spieler« umzuarbeiten. Gleichzeitig beendet er seine von der Charlottenburger Städtischen Oper erworbene tragische Oper »Der feurige Engel«.
Von *Kurt Weill* liegt ein neuer Operneinakter vor »Der Zar läßt sich ......«, dessen Text von *Georg Kaiser* stammt.
Ignaz Lilien hat eine Oper nach einem flämischen Legendenspiel vollendet, die sich »Beatrijs« betitelt und in Brüssel uraufgeführt werden wird.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Die äußerst günstig verlaufenen Festspiele dieses Jahres werden im nächsten Jahr wiederholt werden.

BRÜNN: Das *Tschechische Nationaltheater* bringt in der kommenden Spielzeit *Leoš Janačeks* neue Oper »Aufzeichnungen aus einem Totenhaus« zur *Uraufführung*. Ferner gelangt Kreneks »Jonny spielt auf« in Ziteks Übersetzung unter dem Titel »Jonny hrave do kola« zur Erstaufführung.

CALTANISSETTA: Am Teatro Regina Margherita hat die *Uraufführung* der Oper »Autunnale« von dem römischen Komponisten *Edvardo Micucci*, Text von *Gino Rossi*, stattgefunden. Es handelt sich um eine florentinische Liebestragödie des 15. Jahrhunderts, wie sie seit dem Erfolg der »Cena delle Beffe« beliebt geworden sind. *M. C.*

COBURG: »König Vogelsang«, eine dreiaktige Oper von *Gustav Gewin*, wurde vom *Landestheater* zur *Uraufführung* erworben.

DRESDEN: In der *Staatsoper* kommt in dieser Spielzeit die neue Oper von *Jan Brandts-Buys* »Traumland« zur *Uraufführung*.

ESSEN: *Artur Honeggers* neue Oper »Antigone« wurde zur alleinigen *Uraufführung* für die kommende Spielzeit von der *Städtischen Oper* erworben.

HALLE a. S.: *Friedrich Lichtnekers* dramatische Biographie »Beethoven« und die Oper »Der Tugendwächter« von *Kurt Beilschmidt* sind vom *Stadttheater* zur *Uraufführung* in der nächsten Spielzeit erworben worden.

HAMBURG: Mitte Oktober gelangt *E. W. Korngolds* Oper »Das Wunder der Heliane« im *Stadttheater* zur *Uraufführung*.

LENINGRAD: In der kommenden Spielzeit wird im *Akademischen Theater* ein Ensemblegastspiel der *Wiener Staatsoper* stattfinden.

MAGDEBURG: Das *Stadttheater* hat Glucks »Die Belagerung von Kythera« in der Bearbeitung von *Ludwig Mayer* zur Aufführung angenommen.

NÜRNBERG-FÜRTH: Die *Oper der Vereinigten Stadttheater* hat zur *Uraufführung* in der Spielzeit 1927/28 *Roderich v. Mojsisovics* abendfüllendes Werk »Die chinesischen Mädchen« angenommen.

SOFIA: Die *Nationaloper* eröffnet die Spielzeit mit zwei Opern des bulgarischen Komponisten *Atanassov* »Guërgana« und »Tzvéta«. Neu inszeniert werden »Prinz Igor« von Borodin, »Die Perlenfischer« und »Tiefland«.

WIEN: Die Oper »Mozart« des Pariser Schriftstellers *Sascha Guitry*, Musik von *Reynaldo Hahn*, ist von der *Staatsoper* zur Erstaufführung erworben worden.

ZÜRICH: Vom *Stadttheater* sind in der Spielzeit 1927/28 an Neuheiten und Neuinszenierungen u. a. vorgesehen: »Fürst Igor« (A. Borodin), »Traumwandel« (Karl Heinrich David), »Die Pilger von Mekka« (Gluck), »Jonny spielt auf« (Krenek), »Penthesilea« (Schoeck), »Mozart« (Hahn), »Der Holzdieb« (Marschner), »Scheherezade« (Rimskij-Korssakoff), »Petruschka« (Strawinskij), »Ariadne auf Naxos« (Strauß), »Der Rosenkavalier« (Strauß), »Don Carlos« (Verdi), »Gianni Schicchi« (Puccini).

* * *

Italienische Opernneuheiten. Während die Schlager der Uraufführungen bekannter Komponisten auf die Winterstagione aufgespart werden, die in der Scala im November, in den anderen Theatern im Dezember beginnt, wird für die Herbststagione 1927 eine Reihe von Uraufführungen angekündigt, die eine regere Tätigkeit der Komponisten als bisher in der Nachkriegszeit bedeuten. Im Teatro Donizetti in *Bergamo* gelangt die Oper »La samaritana della Scala« von *Vincenzo Gusmini* zur *Urauf-*

führung. An der Fenice in *Venedig* bringt Kapellmeister *Vittorio Gui* seine neue Oper »Fata Malerba« zur ersten Aufführung. Der Komponist *Pasquale da Rotella* hat auf eine Textdichtung von Enrico Cavacchioli eine Oper »Corsaresca« komponiert. Der Komponist *F. Colonna* kündigt zwei *Uraufführungen* an: »Beatrice Cenci«, Text von Avancino Avancini, und »Martirio«, Text von Carlo Bonapace.
Für die kommende Herbstspielzeit liegen die Spielpläne der *italienischen Bühnen* in *Triest*, *Turin*, *Lucca* und *Saronno* vor, sowie der italienischen Stagioni in *Santiago* (Chile) und in *Australien* (Sidney, Melbourne, Adelaide). Es ist bezeichnend, daß die deutsche Musik nur durch Meistersinger (Santiago) und Lohengrin (Santiago und Lucca) vertreten ist. Von allem neueren deutschen Opernschaffen nimmt Italien keine Notiz. Auch Frankreich ist übrigens ausschließlich in Santiago durch Gounod, Massenet und Charpentier vertreten. Der Hauptteil der Spielpläne sind die zumeist älteren italienischen Opern. *Max. Claar*

KONZERTE

BERLIN: Wilhelm Furtwängler hat *Ernst Tochs* neues Werk »Komödie für Orchester« zur *Uraufführung* angenommen.
—: Der *Scheinpflugsche Chor* wird unter Leitung von *Arnold Ebel* im kommenden Winter drei Chorkonzerte in der *Philharmonie* veranstalten. Außer Haydns »Schöpfung« und Händels »Acis und Galathea« werden das »Te Deum« von Bruckner sowie Arnold Ebels Hebbel-Kantaten »Die Weihe der Nacht« und »Requiem« zur Aufführung kommen.

VERONA: Gelegentlich einer *Beethoven-Feier* in der *Arena* kamen vor einer mehrere Tausend zählenden Zuhörerschar die 5. und 9. Sinfonie (mit einem etwa 1000 Stimmen starken Chor) unter *Guarnieri* zu wirkungsvollster Aufführung.

TAGESCHRONIK

Die 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. findet nunmehr endgültig *vom 2. bis 7. Oktober* statt. Die drei Hauptsektionen der Tagung sind: *Liturgik* (Leiter: Geh. Konsistorialrat D. Dr. Smend, Münster i. W.) Vorträge: Prof. D. Dr. Smend »Wort und Ton im deutschen Choral und die Bedeutung ihrer Synthese für den Organisten«, Prof. Dr. Arnold Mendelssohn, Darmstadt, »Die Orgel im Gottesdienste«, Dr. Mahrenholz, Göttingen, »Orgel und Liturgie«, Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen, »Die geistigen und religiösen Grundlagen der Orgelmusik bis Bach«, Pfarrer Dr. Bachmann, Berlin, »Wille und Ausdruck in der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung«, Lic. Gustav Mensching, Hannover, »Stellung und Bedeutung der Orgel im Gottesdienst der Vergangenheit und ihre gegenwärtigen liturgischen Aufgaben«, Kaplan Joseph Wörsching, Thierhaupten bei Augsburg, »Beruf und Bedeutung des Organistenamts für den Lehrerstand und das deutsche Volk«. — *Historische und künstlerische Probleme des Orgelspiels*: (Leiter: Universitätsprof. Dr. Kroyer, Leipzig.) Vorträge: Universitätsprof. Dr. Gurlitt, Freiburg i. Br. (Eröffnungsvortrag) »Die musikwissenschaftliche Bildung der Organisten«, Pfarrer Löffler, Dobitschen (Kreis Altenburg), »Bach und die Orgeln seiner Zeit«, Studienrat Flade, Plauen i. V., »Der Zukunftswert der Silbermannorgel«, Prof. Handschin, Privatdozent an der Universität Basel, »Seit wann ist die Orgel im kirchlichen Gebrauch?«, Domorganist Zillinger, Schleswig, Johanniskloster, »Die ästhetische Durchbildung des Organisten«, Prof. H. J. Moser, Berlin, »Deutsche Orgelkunst um 1500«. Außerdem haben noch Vorträge angemeldet: Prof. Dr. Schering, Halle, Dr. Fr. Blume, Berlin und Prof. Dr. Kroyer, Leipzig. — *Die Orgel:* (Leiter: Prof. Kirchenmusikdirektor Biehle, Berlin-Bautzen.) Vorträge: H. H. Jahnn, Hamburg, »Die Rohrflöte, eine Monographie«, Joh. Biehle »Das Problem der Pfeifenlade und der Traktur«, Em. Hammer »Ist in der Orgeldisposition eine Vermittlung zwischen der Konzertorgel von heute und der vor Bach möglich?«, Prof. Dr. Hermann Keller, Stuttgart, »Die Anlage des Spieltisches«, Orgelbaumeister Dr. Walcker, Ludwigsburg, »Die Manual- und Pedal-Tastaturen«, Joh. Biehle »Die Orgel als Problem der angewandten Akustik«. Ferner werden noch die Herren akad. Musiklehrer Spreckelsen, Prof. Geyer, Budapest, Regierungsrat Mund, Magdeburg, und Dr. Schnorr von Carolsfeld, Dresden, Referate bieten. — Die Vorträge werden umrahmt von praktischen Vorträgen an den Silbermann-Orgeln von Freiberg und Dresden.
Vom *8. bis 10. Oktober* findet in *Kronach* unter musikalischer Leitung von *Hanns Hoffmann* der *2. deutsche kath. Kirchenmusikerkongreß* statt. Verschiedene Uraufführungen namhafter Kirchenkomponisten sind geplant. Zu den kirchenmusikalischen Zeitfragen äußern sich eine Reihe anerkannter Autoritäten.

Vom *15. bis 17. Oktober* findet in *Nürnberg* der *30. Kirchengesangstag des evang. Kirchengesangvereins für Deutschland* statt.

Die nächsten *staatlichen Prüfungen für Privatmusiklehrer und -lehrerinnen der Rheinprovinz* finden in *Köln* vom *15. bis 17. Oktober* und in *Düsseldorf* vom *22. bis 24. Oktober* statt.

Dem »Leipziger Konservatorium der Musik« ist die Bezeichnung *Sächsisches Landes-Konservatorium* gegeben worden.

Im Rahmen des von der Stadt *Frankfurt* veranstalteten »Sommers der Musik« hat auch die *Zwölfte Hauptversammlung* des *Verbandes Deutscher Musik-Kritiker* stattgefunden. Im Mittelpunkt der umfangreichen Beratungen standen: die Arbeit des paritätischen Feststellungsausschusses, der Konflikt mit dem Magistrat Erfurt, die Förderung der wirtschaftlichen Aufgaben des Verbands, sowie die Schaffung einer Rechtsschutzstelle. Fast in allen Punkten wurden wertvolle Ergebnisse gewonnen. Bei der Neuwahl des Vorstands wurde das bisherige Gremium wiedergewählt: Prof. Dr. Hermann Springer (Berlin) als erster Vorsitzender, Dr. Werner Wolffheim (Berlin) als zweiter Vorsitzender, Dr. Karl Holl (Frankfurt a. M.) als erster Schriftführer, Artur Holde (Frankfurt a. M.) als zweiter Schriftführer und Alex. Eisenmann (Stuttgart) als Kassenwart.

In *Bayreuth* fand eine Sitzung der Vertretungen der *Richard Wagner-Vereine* statt, die zu einem *Zusammenschluß* der Vereine zu einer Arbeitsgemeinschaft führte. Dieser Arbeitsgemeinschaft sind angeschlossen: Akademischer Richard Wagner-Verein Berlin; Akademischer Richard Wagner-Verein Wien; Bayreuther Bund der deutschen Jugend; Bayreuther Bund Darmstadt; Richard Wagner-Verein Hamburg; Richard Wagner-Verein Bayreuth; Richard Wagner-Verein Mainz; Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft Berlin. Den Vorsitz im ersten Jahr führt der Bayreuther Bund der deutschen Jugend. Der Zweck der Arbeitsgemeinschaft ist die Stärkung der Wagner-Bewegung durch ein planmäßiges Zusammenarbeiten in allen kulturellen Fragen. Die Anschrift des Vorsitzenden für das Jahr 1927/28 ist: *Otto Daube, Leipzig-S. 3, Kronprinzstraße 43 I.*

In *Rom* wird nach dem Muster der nach Schloß Laxenburg bei Wien übergesiedelten Hellerauer klassischen Tanzschule ein *Staatsinstitut für klassische Tanzkunst* geschaffen werden.

* * *

Das einzige bekannte Ölbild des jungen Beethoven, das als Unterlage zu dem berühmten Stich von Neidl nach einer Zeichnung von Stainhauser gedient hat und um 1800 gemalt ist, wurde kürzlich auf der Versteigerung bei Leo Liepmannssohn in Berlin bei scharfer ausländischer Konkurrenz für das Archiv des Musikverlags *B. Schott's Söhne* erworben.

Die *Gesellschaft zur Förderung synagogaler Musik* veranstaltet ein *internationales Preisausschreiben* für eine religiöse Komposition. Der ausgesetzte Preis beträgt 500 *Dollar*. Die Bedingungen für das Preisausschreiben sind wie folgt: 1. Die Komposition muß auf den hebräischen Text »Adon Olam« (Der Herr aller Welten) geschrieben sein, ein liturgisches Gedicht, das im jüdischen Gebetbuch steht. 2. Die Partitur darf noch nicht aufgeführt oder veröffentlicht sein. 3. Die Komposition muß für Cantor (Tenor oder Bariton) und gemischten Chor geschrieben sein, mit Orgel- oder Orchesterbegleitung, oder a cappella. Wenn a cappella oder mit Orchesterbegleitung, soll eine fakultative Orgelbegleitung dem Manuskript beigefügt werden. 4. Ein besonderer Auszug für Sopran, Alt, Tenor und Baß ist der Partitur beizufügen. 5. Die Partitur muß mit Tinte geschrieben sein. 6. Die Aufführungsdauer der gesamten Komposition soll 7 Minuten nicht überschreiten. 7. Jedes Manuskript muß auf dem Titelblatt ein Kennwort oder Motto tragen. Ein geschlossener Briefumschlag, der den Namen des Komponisten enthält und auf der Außenseite das Motto oder Kennwort trägt, muß jedem Manuskript beigefügt sein. 8. Die Preisrichter werden später bekannt gegeben. Wenn keine von den eingereichten Arbeiten für würdig befunden wird, kann das Preisausschreiben verschoben werden. 9. Das preisgekrönte Manuskript wird Eigentum der Gesellschaft zur Förderung synagogaler Musik. Gemeinden, die von der Gesellschaft bestimmt werden, haben das Recht der Erstaufführung. Der Komponist hat das Recht auf copyright und das Recht, von allen anderen Stellen als den aufgeführten Tantiemen zu beziehen. 10. Manuskripte müssen bis spätestens 1. Dezember 1927 eingereicht sein. Adresse: Cantor Reuben R. Rinder c/o Temple Emanu-El, Arguello Boulevard and Lake Street, San Francisco, California, U. S. A.

Zwei Berliner Konzertsäle haben eine Umbenennung erfahren: der »Blüthner-Saal« führt jetzt den Namen *Johann Sebastian Bach-Saal* und der »Klindworth-Scharwenka-Saal« heißt fortan *Schwechten-Saal.*

Die Klavierfirma *C. Bechstein, Berlin,* hat einen *Fonds von RM. 30000 gebildet zur För-*

derung bedürftiger musikalischer Talente aller Zweige der Musik, sofern sie Studenten der Staatlichen Musikhochschule sind. Die Zinsen des Kapitals gelangen durch ein im Einverständnis mit dem Kultusministerium zu berufendes Kuratorium unter dem Vorsitz des Direktors der Staatlichen Musikhochschule alljährlich zur Verteilung.

Die Jury der Internationalen Ausstellung »Musik im Leben der Völker« in Frankfurt a. M. hat dem Verlag *J. Engelhorns Nachf., Stuttgart*, die *Goldene Medaille als Staatspreis des Deutschen Reiches* verliehen. Die gleiche hohe Auszeichnung erhielt der Musikverlag *B. Schott's Söhne.*

Der Musikhistoriker und Professor an der Wiener Musikakademie Dr. *Eusebius Mandiczewsky* wurde anläßlich seines 70. Geburtstages zum *Ehrenbürger der Stadt Wien* ernannt.

* * *

Als erste Kapellmeister wurden verpflichtet *Hans Strarowsky* (Wien) an das *Württembergische Landestheater* nach *Stuttgart, Ernst Nobbe* (Braunschweig) an die *Weimarer Oper*; *Carl Johansson* als Kapellmeister und Chordirektor an das *Stadttheater Saarbrücken*.

Werner Ladwig, der musikalische Leiter der Oper und des Landesorchesters des Freistaates *Oldenburg*, wurde vom Oldenburgischen Staatsministerium zum *Landesmusikdirektor* ernannt; *Rudolf Hindemith* übernimmt als Lehrer für das Cellospiel die Ausbildungsklasse am *Badischen Konservatorium für Musik in Karlsruhe*; Gesangslehrer *Paul Losse* folgte einem Ruf als Dozent für Musik an das *Pädagogische Institut in Leipzig*.

AUS DEM VERLAG

Othmar Schoecks Oper »Penthesilea«, die am 8. Januar dieses Jahres in Dresden ihre Uraufführung erlebte, wird im Verlag des Musikhauses *Hüni in Zürich* erscheinen.

Paul Kletzki hat soeben seine 2. *Sinfonie* vollendet, die wie die erste bei *N. Simrock, Berlin*, erscheint. Dieses op. 18 wird durch Franz v. Hoeßlin in *Barmen* uraufgeführt werden.

John Gays »Bettler-Oper« wird demnächst vom Verlag *B. Schott's Söhne in Mainz*, der sämtliche Rechte erworben hat, in einer Einrichtung für die deutschen Bühnen herausgebracht.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Auf einem Spaziergang im Grunewald wurde Professor *Felix Schmidt*, der frühere Dirigent des Berliner Lehrergesangvereins, vom Tode ereilt. Schmidt, der ursprünglich Konzertsänger, dann Leiter der Gesangsabteilung der staatlichen Hochschule für Musik und Senatsmitglied der Akademie der Künste war, hat ein Alter von 79 Jahren erreicht. Zu Schmidts Schülern gehört Rudolf Laubenthal. — Professor *Walther Moldenhauer*, Chorleiter und Komponist wertvoller moderner Männerchöre, langjähriger Lehrer an der Hochschule für Musik, ist ganz plötzlich gestorben.

LIEGNITZ: Hier verschied der in weitesten Kreisen bekannte Komponist *Wilhelm Rudnick*, der noch vor anderthalb Jahren unter großer Beteiligung der Musikwelt seinen 75. Geburtstag feiern konnte. Von seinen Werken weltlicher Art sind die großen Chorwerke »Otto der Schütz«, »Dornröschen« und »Armin« am verbreitetsten. — Seinen Ruf verdankte Rudnick vor allem seiner überragenden Bedeutung auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Die Oratorien »Samariterin«, »Judas«, noch mehr »Der verlorene Sohn« und »Johannes der Täufer« haben viele hundert Aufführungen erlebt. Ebenso großen Anklang fanden seine ungezählten Motetten, Lieder und Orgelwerke.

STUTTGART: Der Chordirektor a. D. und Professor am hiesigen Konservatorium *Carl Arpad Doppler* ist mit 70 Jahren gestorben. Doppler ist auch als Komponist hervorgetreten mit Orchestersuiten, Chorgesängen und Liedern.

WIEN: Im Alter von 68 Jahren verstarb der Professor an der Wiener Musikakademie *Alois Hofmann*. Er begann seine Laufbahn als Sänger, wirkte dann als Regisseur an der Kölner und Frankfurter Oper und leitete seit 1921 mit großem Erfolg den dramatischen Unterricht mehrerer Opernklassen an der Musikakademie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

FORMPROBLEME DER OPER

VON

HANNS FRÖMBGEN-ESSEN

Die moderne Wissenschaft sieht ihr vornehmstes Ziel darin, eine enge Fühlung zum Leben wiederzugewinnen, eine Fühlung, die sie in den vorangegangenen Zeiten verloren hatte. Es war zuletzt soweit gekommen, daß die Wissenschaft ein Eigensein neben den lebendigen Erscheinungen führte, sich in einem unfruchtbaren Akademismus verlor und sich somit jeder Beziehung und Wirkungsmöglichkeit in Ansicht der Wirklichkeit begeben hatte.

In der Kunstwissenschaft macht sich der neue Geist vor allem in der Auflockerung ihres streng rationalen Gefüges bemerkbar. Man gibt den irrationalen Faktoren der Einfühlung in methodischer Hinsicht heute einen für frühere Zeiten unerhört großen Raum. Das bedeutet durchaus keine Verwässerung der Wissenschaft, sondern eine gesunde Selbstbesinnung auf die Grenzen des Rationalen, es bedeutet eine schärfere Erfassung des Umkreises, innerhalb dessen sich die Vernunft bewegen kann und hat vor allem zu der Erkenntnis geführt, daß irrationale Dinge auf Grund einer anderen Gesetzlichkeit als der des Verstandes begriffen und gedeutet werden.

Will die Wissenschaft wieder in ein lebendiges Verhältnis zum Kunstschaffen treten, und sie muß es um ihrer Daseinsberechtigung willen, so kann sie das natürlich nicht in vorgreifender normativer Absicht, denn der Strom des Lebens verläuft nicht programmatisch, als System, sondern in freier Ungebundenheit. Es kann nur die Aufgabe der modernen Wissenschaft sein, an Hand von geistesgeschichtlichen Grundbegriffen die Erscheinungen zu deuten, ihre Vielfältigkeit zu ordnen und ihrem Zusammenhange mit dem allgemeinen Lebensgefühle ihrer Zeit nachzuspüren. Nur in Ansicht dieser Bestimmung darf sie ihr historisches und philologisches Rüstzeug gebrauchen. Ein absoluter Historizismus, der sich Selbstzweck ist, muß als unfruchtbar abgelehnt werden. Auch den Romantikern, den Vätern des modernen Historizismus, war die Geschichte nicht in diesem Sinne Selbstzweck, der Geist der romantischen Genossen war viel zu sehr auf das lebendige Kunstschaffen der Gegenwart gerichtet, ihnen war die Geschichte einer Erscheinung die Methode, ihr Wesen zu erkennen. Wenn die Romantiker Geschichte um ihrer selbst willen trieben, so geschah das mehr aus Liebhaberei, aus poetischer Sehnsucht nach der Vergangenheit; aus Mangel an selbstschöpferischer Kraft dichteten sie die Vergangenheit nach mit einer etwas koketten, wehmütigen Resignation.

In einem starken Fruchtbarwerden romantischer Anregungen zeigt sich auch äußerlich der neue Kurs in der Geisteswissenschaft. Es ist interessant, daß in einem Zeitalter, das von Ideen, wie dem Romantikertraume des Gesamtkunstwerkes, merklich abrückt, die Wissenschaft methodisch eine engere Verknüp-

fung der Künste zu ihrer wechselseitigen Erhellung versucht. Unzweifelhaft haben die Künste aus jener geistigen Haltung heraus, die man mit dem Schlagwort Neue Sachlichkeit bezeichnet, sich heute stark wieder voneinander emanzipiert, halten auf scharfe Abgrenzung gegeneinander und auf absolute Reinheit der Form in apollinischem Geiste, wohingegen die Wissenschaft wieder ihre Grenzen verwischt. Es muß betont werden, daß diese Beziehung keine sachliche, sondern nur eine methodische Verknüpfung bedeutet, die alle Künste hinsichtlich ihrer Form als Erscheinungsformen eines gemeinsamen, allgemeinen Weltgefühles verstehen will.

Es ist klar, daß ein Gebiet, das derartig mit den verschiedensten Künsten zu arbeiten hat, wie die Opernregie, aus der wechselseitigen Erhellung der Künste starke, grundlegende Anregungen empfangen kann. Dies ist die einzige Seite, von der aus sich die Wissenschaft überhaupt fruchtbringend der Tätigkeit des Opernspielleiters nähern kann.

Wir sehen, wie die Oper, die romantischste Form der Musik, heute in einer unerhörten Krisis steht. Das musikalische Empfinden hat sich verschoben. Das Grundgefühl für die absolute Verknüpfung der Künste, wie sie die Oper darstellt, ist unserer Zeit abhanden gekommen, und mehr denn je sind Grundbegriffe für die Inszenierungskunst des musikalischen Dramas notwendig.

Die Künste zweier verschiedener Sinnesqualitäten stehen sich in der Oper gegenüber. Das akustische Phänomen der Musik will in Einklang gebracht werden mit dem optischen. Das akustische Phänomen gliedert sich in Wort und Ton, das optische in das statische Element des Bühnenbildes und das motorische der Gestik.

Gleich bei der ersten Reihe Wort und Ton erhebt sich die Frage, in welches Verhältnis treten beide zueinander in Ansicht der Inszenierung, welches von beiden ist Ausgangspunkt oder hat das Übergewicht. Man hat in neuerer Zeit nicht oft genug die Forderung erheben zu müssen geglaubt, daß Regie unbedingt von der Partitur, aus dem Geiste der Musik heraus zu führen sei; vom Drama aus zu inszenieren gilt heute als Sünde wider den heiligen Geist. Wie nun die Inszenierung aus der Partitur praktisch vor sich gehen soll, verraten die Propheten nicht. Das, was man dabei den Geist der Musik nennt, ist ein ganz vager und unbestimmt schwebender Begriff, der einem hemmungslosen Subjektivismus Tür und Tor öffnet. Wir haben es ja erlebt in der Zeit der Überregie, die das Kunstwerk zum Substrat der Inszenierungskunst degradierte. Dieser Subjektivismus ist unhaltbar in einer Zeit, die nach unbedingter Sachlichkeit strebt, die sich vom Objekt und nicht vom Subjekt aus zu orientieren versucht. Darum wollen wir untersuchen, ob es nicht möglich ist, aus dem Opernwerk selbst, dem Objekt also, gewisse, ihm innewohnende Gesetzlichkeiten für die Bühnengestaltung abzuleiten, die überpersönliche Geltung haben.

Wenn wir eine Oper szenisch von der Musik aus erfassen wollen, so können wir nicht den Geist der Musik als Ausgangspunkt nehmen, nicht die Musik

als Gehalt, sondern die Musik als Form, als Architektonik. Nicht etwa derart, daß man das Modulationsschema tanzen läßt oder gewissen Instrumentalgruppen gewisse Bewegungsakzente parallelisiert. Das wäre eine überflüssige Belastung des musikalischen Ausdrucks, der keine künstlerische Notwendigkeit in sich trägt, sondern ein Pleonasmus ist. Auch muß man sich vor Augen halten, daß eine allzu enge Verknüpfung dieser Art von Musik und Bewegung ein Rückfall in primitive Stadien der Einheit aller Künste wäre. Der Naturmensch nimmt diese Einheit naiv hin, uns aber ist diese Einstellung verloren gegangen; wir brauchen eine andere Verknüpfung der Künste auf der Bühne, wenn wir unsere Geistigkeit nicht Lügen strafen wollen. Wir erkennen das Wesen der Musik in gehaltlicher Hinsicht gerade darin, daß sie gestaltlos ist, schwebend, nicht in feste Umrisse bannbar. Sie ist der transzendente, der unwirkliche oder besser gesagt überwirkliche Teil der Oper, sie spricht das aus, was auf anderem Wege einfach nicht auszusprechen ist und auch nicht ausgesprochen werden soll. Alle Anstrengungen, Musik in Bewegung auszudeuten, sind in der Oper plumpe unzulängliche Versuche, bei denen der Zuschauer im innersten Grunde seiner Seele ein peinliches Gefühl nicht los wird.
In der Gesamtheit aller geistigen Lebenserscheinungen erkennen wir die Polarität des Klassischen und Romantischen. Die seelische Haltung beider Weltgefühle soll uns hier nicht interessieren, sondern nur die Verschiedenheiten ihrer Formgebungen. Längst sind wir über den Standpunkt hinaus, im Klassischen das Formgefühl schlechthin und im Romantischen absolute Formlosigkeit zu sehen. Vielmehr erkennen wir im Romantischen einen ganz anders gearteten, dem Klassischen entgegengesetzten Formwillen. Die Romantik ist offene Form, die Klassik geschlossene Tektonik und Atektonik.
Betrachten wir die musikalischen Formen, so finden wir genau wie auch in der Dichtung, daß die romantisch gotische Welt keine Form von überpersönlicher Bedeutung hervorgebracht hat. Sobald sich romantischer Geist in diesen Formen versuchte, gab es Problematik, Spannungen und Diskrepanzen. Die innere Form des romantischen Geistes ist die emotionale, die bei Beethoven mit der klassisch formalen ringt und ein Kunstwerk von unerhörter Spannung und Dynamik hervorgebracht hat. Versuchen wir den Gegensatz des Formalen und Emotionalen oder des Tektonischen und Atektonischen an zwei Erscheinungen klarzulegen, in denen er sich ganz besonders rein offenbart, an Mozart und Wagner.
Im allgemeinen kommt ja keiner beider Stile in absoluter Reinheit vor, Elemente des einen mischen sich mehr oder weniger mit denen des anderen. So will auch Wölfflin seine kunstgeschichtlichen Grundbegriffe, deren Gültigkeit für die Musik nachgewiesen werden soll, verstanden haben. Wölfflins Kategorien sind nicht wie die Kantschen Kategorien logisch abgeleitet, sondern aus der Erfahrung. An den beiden Stilphänomenen der Renaissance und des Barocks sind sie erkannt. Sie stellen keinen einmaligen Fall dar, sondern legen

mit ganz besonderer Klarheit zwei Grundformen künstlerischen Stiles zutage. Jegliche seelische Haltung scheidet dabei streng aus, reine Kategorien der Anschauung sollen die Grundbegriffe sein. Die Bedeutung der Wölfflinschen Grundbegriffe in ihrer Übertragung auf die Oper für den Regisseur liegt auf der Hand.

Die Versuche, das Wesen des klassischen Stilphänomens in seiner Gegensätzlichkeit zu romantischem Formwillen zu erfassen, sind nicht neu. Schon A. W. Schlegel erkannte im Isolieren und im Festhalten in der Gegenwart einen Grundzug antiker Form, dem er die Unendlichkeitstendenz der romantischen Kunst entgegenhält, die immer aus Gegenwart fortdrängt in die Zukunft. Er stellt den plastischen Charakter der antiken Kunst fest, der sich in der Reinheit und Strenge der Absonderung, der Einfachheit, der Beschränkung auf das Wesentliche, der Isolierung und dem Verzichtleisten auf materielle Reize offenbart. Die Neueren dagegen suchen auf Grund eines mehr dem Malerischen verhafteten Weltgefühles den Schein, die lebendigste Gegenwart in den Dingen und begleiten den Hauptgegenstand ihrer Darstellung mit Ausblicken ins Unendliche. (Walzel.) Schärfer erhellt sich Schlegel dieser Gegensatz noch bei der Vergleichung des antiken Strophenbaues mit dem modernen Prinzip des Reimes. Er bringt die Erscheinung des Reimes in Zusammenhang mit der Harmonie. Den Gegensatz antiker monodischer Musikempfindung und moderner Harmonie hatten Rousseau und Herder schon aufgestellt. Schlegel sieht die Aufgabe des Reimes sowohl wie der musikalischen Harmonie darin, Einklang herzustellen. Im Reime sieht er das romantische Prinzip. Er bringt im einzelnen Verse schon erregte Erwartung, wogegen die antike Metrik immer in der Gegenwart festhält und allen Teilen eine gleiche Dignität gibt.

Dieses Prinzip der Isolierung finden wir in der Form der Oper wieder, die jeden Teil als Nummer für sich hinstellt, als Einheit, während im romantischen Musikdrama jeder Teil nur in Hinsicht auf das Ganze eine Bedeutung hat, nur ein konsonanter oder dissonanter Klang in der Harmonie des Gesamtwerkes ist. Die musikalische Einheit der alten Oper ist das festumgrenzte Thema, das an sich Bedeutung hat als ein Eigensein, dahingegen hat die musikalische Einheit des Musikdramas, das Motiv, keine Eigenbedeutung; für sich kann es nicht bestehen, es drängt aus der Gegenwart heraus nach immer klarerer Entfaltung einem bestimmten Punkte zu, an dem sich seine Bedeutung erhellt. Man denke an das ewig ruhelos Fortdrängende, Sequenzenartige des Wagnerschen Stiles.

Diese isolierende Tendenz muß in der Regie hervorgehoben werden. Die einzelne Szene, sei es nun Duett, Arie oder Terzett, muß genau in ihrem Eigensein herausgearbeitet werden und sich scharf abheben von allen übrigen Teilen, die in ihrer Gesamtheit zu einem harmonischen, wohlgegliederten Nebeneinander zusammenfallen müssen. Anders im romantischen Musikdrama. Hier muß ein ewiges Fließen herrschen, die gegenwärtige Szene muß auf die kommende hinweisen, hindrängen, es darf nichts Zuständliches geben, kein Sein, nur ein

Werden, Bewegung, ein Auf und Nieder. In jedem Teile muß sich hier das Ganze spiegeln. Was in der klassischen Oper gleichmäßige Entfaltung ist, wird in der romantischen Form des Wagnerschen Musikdramas Zusammendrängung, äußerste Spannung. Diese Feststellung deckt sich mit dem Wölfflinschen Kategorienpaar Vielheit und Einheit.

Wir werden also bei unserer Anwendung der Wölfflinschen Grundbegriffe die Renaissancereihe mit Mozart, also der klassischen, formalen Oper und die Barockreihe mit Wagner, d. h. dem romantischen, emotionalen Musikdrama identifizieren.

Gewiß liegen die beiden Erscheinungen, an denen die Grundbegriffe erhärtet werden sollen, die bildende Kunst der Hochrenaissance des Cinquecento und das Barock des folgenden Jahrhunderts einerseits und die Mozart-Oper und das Musikdrama Wagners, zeitlich weit auseinander, aber es handelt sich ja nicht um zwei zeitlich begrenzte, einmalige Erscheinungen, sondern um zwei jederzeit mögliche Pole künstlerischen Schaffens überhaupt, die zwei verschiedenen Arten des Welterlebens entsprechen und die immer in Wellen wiederkehren und sich ablösen.

Das erste Begriffspaar in der Wölfflinschen Reihe ist die Kategorie des Linearen und Malerischen. Linie und Umriß sind die Hauptelemente des Renaissancestiles, der klassischen Formgebung. Sieht der Maler der Hochrenaissance in Konturen, so entwertet der Barockkünstler die Linie und überläßt sich dem bloßen optischen Schein, wie Walzel es ausdrückt.

Es ist klar, daß das nicht nur für die bildende Kunst gilt. Im Übergewicht des Linearen erkennen wir das Prinzip der formalen musikalischen Gestaltung wieder, die auch die einzelnen Dinge wie isoliert erscheinen läßt, während sie dem romantischen Formgefühl ineinander fließen, eine andere Einheit bilden. Der Zusammenhang mit dem allgemeinen Lebensgefühl ist offensichtlich. Der klassische Mensch erlebt die Dinge in ihrer Begrenztheit, der romantische in ihrer Unendlichkeit. Dem Romantiker wird die Kunst immer zu einem Problem des Materials, dem er seine besonderen Reize abzugewinnen sucht. In der klassischen Musik gibt es den Begriff des Klanges, der Farbe nicht, die klassische Musik ist ganz architektonisch, ist ganz Linie. Das instrumentale Empfinden fehlt der Klassik. Das Instrument ist nur Träger der Linie, während es in der romantischen Musik eine Eigenbedeutung hat. Die Romantik hat die spezifische Klangfarbe der Instrumente entdeckt, und in einer ganz eigenen Weise ausgenützt. Die Entwicklung ging soweit, daß bei Schreker der Klang sich überhaupt von allem anderen emanzipierte und, losgelöst von Linie und Zusammenklang, ein Eigensein führte, als Klang eben höchster Ausdrucksfaktor wurde. Das war die letzte Konsequenz romantischen Musikempfindens, das restlose Aufgehen im sinnlichen Reize des Materials.

Dieses Sinnlich-Materiale ist dem Klassischen ganz fremd. Gelegentliche Ausnahmen, etwa in der Zauberflöte, wo stellenweise einzelne Instrumente cha-

rakterisierend verwandt werden, ändern nichts an der Tatsache. Die Klassik kennt gar keine ausgesprochene Geigen- oder Bläsermelodie, weil ihr das sinnlich materiale Empfinden fehlt. Die Fremdheit allem Klanglichen und Instrumentalen gegenüber geht soweit, daß Beethoven in der fünften Sinfonie unbedenklich eine Stelle, die unserem, noch stark dem Romantischen verhafteten Musikempfinden eine ausgesprochene Hornmelodie ist, einfach dem Fagott überträgt, weil sie auf dem damaligen Naturhorn in dieser Stimmung nicht zu blasen war. Heute überträgt man diese Stelle dem Horn, da das Fagott hier unserem Gefühle zuwider ist. Aber man muß sich dabei vor Augen halten, daß dem damaligen, klassischen Musikgefühl das absolut nicht schlecht geklungen haben wird, womit nicht gesagt sein soll, daß Beethoven selbst es nicht als Mangel empfunden haben mag, war doch in ihm schon ein gutes Stück romantischen Musikempfindens erwacht.

Es wäre vollkommen falsch im Sinne des Entwicklungsbegriffes, das im 19. Jahrhundert sich immer stärker hervorhebende Gefühl für die Individualität der Instrumente dem wachsenden Ausdrucksbedürfnis und -bereich der Musik zuschreiben zu wollen. Es handelt sich um nichts anderes als um das Gefühl des sinnlich-materialen Elementes der Musik. Wir stehen hier wieder vor dem, was man neuerdings die Zweipoligkeit der Kunst und des gesamten Geisteslebens genannt hat. Es handelt sich hier um zwei Grundformen musikalischer Apperzeption und demzufolge auch um zwei Grundformen musikalischen Formempfindens, wir sehen die gleiche Polarität in der bildenden Kunst und der Dichtung. Entwicklungsbegrifflich haben beide nichts miteinander zu tun. Es ist nicht zu verkennen, daß die moderne Musik wieder dem Linearen zustrebt, wie wir auch in der Malerei ein allmähliches Übergewicht der linearen graphischen Formen feststellen können.

Man darf auch nicht vergessen, daß die Zeit der klassischen Musik durch die voraufgegangene Periode der Polyphonie, der horizontalen Apperzeption, eine ausgesprochene Disposition zu linearem Hören und Empfinden haben mußte. Gegen die Polyphonie des Mittelalters und der sogenannten Vorklassik ist die Polyphonie Wagners etwas ganz anderes, sie ist nur Auflockerung der Harmonie, während die alte Mehrstimmigkeit von der reinen Linie herkommt und nur im letzten Stadium zur Harmonie in Bach drängte, wogegen die Wagnersche Polyphonie gerade von der Harmonie herkommt, ganz von instrumentalem Geiste erfüllt ist und nur aus der immer weiter fortschreitenden Individualisierung der Instrumente stammt, letzte Durchleuchtung des Orchesterklanges ist.

So werden bei Wagner alle Einzelheiten, die in der klassischen Formgebung scharf gegeneinander abgehoben werden, zu Reflexen, Farben, Licht- und Schattenverteilung des Ganzen, wie etwa bei einem Rembrandt-Gemälde sich alles zu Gruppen zusammenschließt unter Auflösung aller Konturen. Das Motiv trägt die Szene nicht wie das klassische Thema, das in der jeweiligen Situation ausgeschöpft wird und dann einem anderen weicht, aus dem heraus

die nächste Situation entwickelt wird in restloser Abrundung, sondern das Motiv tritt nur beleuchtend auf, weist gewöhnlich aus der Situation hinaus in die Zukunft oder ihre Umkehrung, die Vergangenheit. Damit verzichtet das Musikdrama auf das Plastische, Zeichnerische und nimmt seine Zuflucht zu malerisch auflösenden Wirkungen, gibt wie die Dichtung auch nicht den Gegenstand selbst, sondern nur ein Gefühl davon.

Wenden wir uns dem zweiten Begriffspaare, Flächenhaftes und Tiefenhaftes, zu. Haben wir bei der klassischen Stilgebung ein ruhendes Nebeneinander, so tritt im Barock an die Stelle des Nebeneinanders das Hintereinander, statt flächiger Führung des Blickes sehen wir perspektivische, ein Drängen nach dem Hintergrunde oder aus dem Hintergrunde nach vorn. Walzel schaltet diesen Begriff für die Dichtung vorläufig aus als nur der Raumkunst im strengen Sinne eigen. Dagegen setzt Riehl den Begriffsgegensatz des Flächenhaften und Tiefenhaften in der bildenden Kunst in Zusammenhang mit der Anfangs- und Schlußsituation eines Dramas und ihrem einheitlichen Zusammenwirken. Die Möglichkeit einer vertieften Erfassung dieses Zusammenhanges auf diesem Wege sehe ich nicht. Wohl glaube ich einen Gegensatz zu erkennen zwischen der flächigen Ausbreitung eines klassischen Themas und der Art, wie bei Wagner oft ein ganzer musikalischer Abschnitt gleichsam aus dem Hintergrund entwickelt wird, wenn ein Motiv kurz aufzuckt, wie in verschwimmender Ferne gesichtet, allmählich festere Form annimmt, sich immer steigert, also sich sozusagen dem Vordergrunde nähert. Häufig vollzieht sich dieser Vorgang auch in umgekehrter Richtung, wie beim Vorspiel zum dritten Akt im Tristan beispielsweise, wo das Thema aus dem Vordergrund langsam in die unendliche Ferne verschwebt. Solches Verschwimmen im Hintergrunde kennt die Klassik nicht, weil sie die Perspektive negiert. Es kommt auf dasselbe heraus, wenn man die Bewegung in den Hintergrund als eine in die Höhe auffaßt, in beiden Fällen bleibt das Verlassen der Fläche und das Eingehen in das Dreidimensionale bestehen, was auch die Idee des Begriffsgegensatzes ist.

Das Mozartsche Thema beruht auf einem Zentralton, der sich wie eine Achse hindurchzieht, die Melodie festhält, sie immer wieder an sich zieht wie ein imaginäres Schwergewicht. Dagegen hat das Wagnersche Thema immer die Richtungstendenz aus der Ebene hinaus, es drängt nach oben oder nach dem Hintergrunde, wie man will.

Vor allem glaube ich, daß sich das Begriffspaar des Flächenhaften und Tiefenhaften für die Erfassung der dynamischen Prinzipien beider Stile fruchtbar machen ließe, wenn man die Gegensätze des Piano, Forte und Fortissimo perspektivisch schichten will, daß das Piano den Hintergrund, das Forte die Mitte und das Fortissimo die äußerste Fläche des Vordergrundes bedeutet. Vielleicht ließe sich auf diesem Wege manches Interessante über das Wesen klassischer und romantischer Dynamik feststellen.

Wenn wir als nächstes Begriffspaar den Gegensatz des Tektonischen und Atektonischen auf Mozart und Wagner anwenden, so sei noch einmal betont, daß offene Form nicht identisch mit Formlosigkeit ist. Die frühere Ästhetik, die ihre Begriffe aus der Klassik ableitete, mußte notwendig die Eigenart romantischer Form verkennen, die natürlich in dem Augenblick eine Unform ist, da man sie am klassischen Ideale mißt. Die aufgelöste unendliche Melodie ist in demselben Grade Form wie das streng symmetrisch periodisierte, abgegrenzte klassische Thema. Diese Geschlossenheit und Symmetrie bei Mozart ist für den Opernregisseur bei der Anlage des Bühnenbildes und der Bewegungsform wichtig. Wir finden die gleiche unbedingte Symmetrie wieder in der antiken Architektur und der Ornamentik, welche der Bewegung entspricht, da man den Verlauf ihrer Linien nur als Bewegung erfassen kann, wie Worringer nachgewiesen hat. Der gotischen Ornamentik, die das Bewegungsgefühl des romantischen Menschen darstellt, fehlt diese Symmetrie. In dem Augenblick, wo die Bewegung so stark wird, daß sie das verliert, was Worringer den ruhigen Additionscharakter nennt, wiederholt die klassische Ornamentik das Motiv im Gegensinne, um dem Ganzen wieder einen Beruhigungsakzent zu verleihen. Die nordische Ornamentik kennt keine Fermaten und Akzente, sie ist unendliche Bewegtheit ohne jedes Maß von Organischem. Unendliche Melodie und klassische Symmetrie, wir erkennen das gleiche in der Musik wieder. Die unendliche Melodie kennt keinen Abschluß, wie auch nordisch romantische Bewegung kein Ende hat. Das Wagnersche Motiv ist unbegrenzt nach beiden Seiten. Man greife nur einmal das Holländermotiv heraus. Es ist wie eine unendliche Linie, die nur für einen Augenblick aus dem Dunkel auftaucht und wieder darin verschwindet. Anfang und Ende liegen im Unendlichen. So ist es mit jedem Wagnerschen Motiv. Am charakteristischsten ist hierfür die Motivik des Tristan. Man halte dagegen ein Mozartsches Thema. Der Gegensatz des Tektonischen und Atektonischen besteht in der Musik genau so wie in der bildenden Kunst und der Dichtung und bietet ein wertvolles Mittel zur Erfassung musikalischer Stilphänomene. Besonders notwendig und interessant wäre eine formale Erfassung der Übergangstypen, in denen sich tektonische und atektonische Form mischen. Denn auch hier wieder kann nicht scharf genug betont werden, daß das Musikdrama nicht entwicklungsgeschichtlich als eine gesteigerte Oper zu verstehen ist, sondern als der formale Ausdruck eines ganz anders gearteten Kunst- und Musikgefühles. Das Wesen des Musikdramas beruht gar nicht darin, daß die Musik in absolute Abhängigkeit vom Drama gebracht wird; das ist auch in der tektonischen Form der Oper möglich. In diesem Sinne besteht zwischen Gluck und Wagner ein grundlegender Unterschied. Gluck sucht dramatische Wahrheit aus tektonischem Formgefühl heraus, bei Wagner dagegen führt das romantische, atektonische Empfinden zu einer ganz neuen Form, deren Ahnungen allerdings schon vor ihm aufgezuckt waren in Erscheinungen, die auf der Grenze tektonischen und atektonischen Empfindens liegen. Das,

was man gewöhnlich die emotionale Gestaltung nennt, ist nur die Erscheinungsform, die Wirkung des Prinzips, nicht das Prinzip selbst. Das Prinzip ist ein metaphysisches, das wir in der Zweipoligkeit aller Kunst erkennen.
Es erübrigt sich, ausführlicher auf die beiden letzten Begriffspaare Vielheit und Einheit, absolute und relative Klarheit des Gegenständlichen einzugehen. Die Kategorie des Vielheitlichen und Einheitlichen deckt sich im wesentlichen mit der des Linearen und Malerischen. Schreitet die klassische Formgebung ruhig von Glied zu Glied, so verleiht die barocke Form dem Ganzen einen besonderen Akzent, dem alle übrigen Teile untergeordnet sind. Die Einheit klassischer Form besteht in der Harmonie aller Teile, wohingegen barocker Stil die einzelnen Glieder zu einem einzigen Motiv zusammendrängt.
Man nehme ein Wagnersches Motiv, etwa das Liebesmotiv des Tristan, in dem alles zu einem Punkt hindrängt, nämlich dem Halbtonvorhalt, in dem das Motiv verklingt. Dieser Punkt entspricht dem Akzent, in dem barocke Malerei ein Gemälde zusammenfaßt. Genau so ist es im großen. Jeder Akt ballt sich bei Wagner in einem Hauptakzent zusammen, zu dem alles andere hintreibt, wie etwa im Tristan das Ausbrechen des Liebesgefühles *das* Motiv ist innerhalb des ganzen ersten Aktes, in Ansicht dessen sämtliche Teile nur einen Sinn, eine Bedeutung haben. In jedem Augenblicke ist dieses Ereignis schon gegenwärtig, wirft bereits seine Schatten in die Situation. Bei Mozart hat jedes Glied seine Eigenbedeutung, steht gleichbetont und gleichberechtigt neben den anderen. Die Klarheit des Motivs ist bei ihm Selbstzweck der Darstellung. Diese Bedeutung verliert sie in der Barockform Wagners. Breitet Mozart die Gestalt jeden Dinges in Vollständigkeit vor uns aus, so gibt Wagner gleichsam nur Anhaltspunkte, Reflexe. Die materialen Elemente emanzipieren sich von der absoluten Herrschaft der Gegenstände über sie und führen ein eigenes Leben.
Die Notwendigkeit einer schärferen Formerfassung innerhalb der Musik ist bereits früher festgestellt worden. Zweifellos sind die bisher dafür zur Verfügung stehenden Methoden der Musikwissenschaft unzulänglich, zumal die ästhetischen Grundbegriffe aus einer ganz falschen Perspektive angewandt wurden. Diese Ausführungen enthalten nur einige minimale Anregungen der Möglichkeit wechselseitiger Erhellung der Künste in Ansicht musikalischer Gestaltforschung. Die fünf Wölfflinschen Grundbegriffe bergen eine unerhörte Fülle lebendiger Kunstanschauung in sich, besonders da sie die Möglichkeit der Vereinigung einzelner Kategorien der Renaissancereihe mit einzelnen der Barockreihe offenhalten und damit der Gefahr systematischer Gezwungenheit entgehen, im Gegenteil einen der Lebendigkeit der betrachteten Gegenstände entsprechenden elastischen Charakter haben.

POLEMISCHE GEFOLGSCHAFT

VON

GÜNTHER STERN-PARIS

Ein Alternder vertraut seine Frau seinem Intimsten an. Vertrauter und Anvertraute werden schuldlos schuldig: *er* sühnt durch den Tod; *sie* stirbt ihm nach. Jener dritte Zurückbleibende aber verzeiht, die Unschuld der vom Geschehen Mitgerissenen begreifend; doch es ist zu spät.
Welche Fabel erzählte ich? Zwei Fabeln. Diejenige von Tristan und Isolde, die von Pelléas und Mélisande.
Obwohl Maeterlinck der Autor dieses zweiten — dem Wagnerschen so kongruenten — Werkes ist, wird *er* uns hier gar nicht interessieren: nicht, wie er zum Tristan stand, ob er bewußt von ihm abhängig war (jede Möglichkeit von Plagiatriecherei schaltet bei dem Niveau seines Stückes aus). Interessieren wird uns hier nur das *eine*, daß nachträglich, nicht so sehr durch Wahlverwandtschaft als durch Wahlfeindschaft, »Pelléas und Mélisande« in das Reich Tristans gelangte. Es wurde Libretto, es wurde Musik.
Nicht, daß irgendeiner sich eben auch an *diesem* Texte versuchte: annähernd zur gleichen Zeit griffen zwei Komponisten (die ohne Verbindung und fern voneinander lebten), von denen jeder die Anwartschaft auf musikalische Führerstellung in seinem Lande hatte, aus der Unendlichkeit der vorliegenden Literatur gerade dieses Werk sich heraus; eine Tatsache, die so lange allerdings ein Rätsel bleiben muß, als man bei ihnen eine *direkte* gemeinsame Grundhaltung sucht. Wir sprechen von Debussy und Schönberg.
Direkte Vergleichsmöglichkeiten mit »Tristan und Isolde« kommen bei *Schönberg* nicht in Frage, da er ja keine analoge *Oper*, sondern lediglich eine durch Assoziationen Maeterlinck verpflichtete sinfonische Musik »Pelléas und Mélisande« schrieb (*Faurés* gleichnamige Suite schließlich — zeitlich das erste der drei Werke — lassen wir völlig aus dem Spiel, da sie auf Bestellung komponiert ist und darum jenes symptomatischen Wertes entbehrt, der dem *gewählten* Sujet allein zukommt). So halten wir uns einzig an Debussy.
Ebensowenig wie bei Maeterlinck ist nun aber bei Debussy an Wagner-Nachahmung zu denken. Nichts lag ihm ferner: daß der Franzose, während er am Pelléas arbeitete, bereits den ganzen Wagner perhorreszierte, selbst den Tristan, den er sich bezeichnenderweise am längsten aus seiner Zeit der Wagner-Liebe herübergerettet hatte, ist bekannt. Und es setzt wahrlich eine in ihrer Ehrlichkeit unanzweifelbare Zuversicht auf restlose Wagner-Unabhängigkeit voraus, wenn Debussy einen — »Tristan und Isolde« (nach Text von Josephe Bédier) zu schreiben *auch nur vorhatte*. Was wir annehmen müssen, ist jene indirekte Nachfolge: im Kampf gegen den Zauber und die Suggestion des »Bayreuther Barbaren« wird viel gelernt. Und in den Schlägen erkennt man versteckt die Schule des Meisters.

Was aber machte nun Debussy zum polemischen Erben Wagnerscher Ideen? Was ließ grade den Tristan auf Debussy weiter wirken, warum sollte er in seinem Geiste weiter wirken?*)
Es ist Wagners gerade in Tristan ganz offenbare »*neutralisierende*« Tendenz. Gibt es doch hier (bis auf den im Grunde unwichtigen *Melot*, der noch ein wenig vom Theaterbösewicht mit sich schleppt) keine ausgesprochenen »plus« oder »minus«-Charakterisierungen. Tristan ist treu und untreu; Isolde fast Mörderin, doch ein Engel. »Höchste Lust« ist »tiefstes Leid«. Tat entschuldbar wie Schicksal. Schicksal belastend wie Tat. Alles geht über ins Andere, alles geht unter in der Nacht der Gegensätze, in der Nacht, die Wagner preist, im Tode, den er zelebriert.
In dieser Sphäre, die jenseits aller Eindeutigkeit üblicher Abbreviatur-Charakteristik liegt, gibt es nun auch im Grunde keine *Handlung* mehr. Handlung wird zum Geschehen, das allein noch zu bewältigen ist durch Verzeihung oder Tod. Und das pure Geschehen wird zum richtungslosen Zustand . . . bei Debussy.
Nur zu verständlich, daß Debussy nun jenes heldische Milieu, in dem bei Wagner das Geschehen sich noch abrollte, ebenso verabscheute wie Wagner sich von dem üblichen Pomp, von Opernhochzeit und Meyerbeer-Gemetzel abgestoßen fühlte. An die Stelle des heroischen Milieus tritt die dem rätselhaften *Geschehen* und dem passiv Zuständlichen so viel gemäßere der Magie und des Märchens; das Milieu, in dem sich nun Realität und Irrealität nicht mehr eigentlich kreuzen, weil alles Geschehen *grundsätzlich* doppeldeutig ist: der verlorene Ehering *ist* bei Debussy gleichzeitig der verwundete Gatte (Akt 2, Szene 1, Ende § 2 Anfang); Zauberei, »Gift und Gegengift« wie in Tristan sind als *Sondereinrichtungen* nicht mehr vonnöten. Typisch ist, wie eine solche Atmosphäre der Wunderbarkeit, über die niemand sich wundert, nur durchzuhalten ist durch eine Infantilisierung auch des Erwachsenen. Mélisande ist jenseits der Gegensätzlichkeiten, weil sie diese *noch nicht* kennt und nie kannte. Isolde steht *hinter* ihnen.
Leicht könnte man derartige Vergleiche für unfruchtbar erklären mit der Begründung, daß Debussy ja gar nicht der Autor des »Pelléas und Mélisande« wäre. Er *war* es in gewissem Sinne. Die *Wahl* des Librettos war so wenig eine Wahl unter *anderen* möglichen Operntexten, die Affinität zum Stoff war eine so unmittelbare, daß der Komponist auch der Dichtung fast als Schöpfer gegenüberstand. Für ein so absolut und — sozusagen in Liebe — *Gewähltes* ist man verantwortlich, wie für ein Selbstgeschaffenes. Und Wahl ist nicht weniger *symptomatisch* als jede andere für die Person sinnbildliche Tat.
Daß aber tatsächlich die gleichen Parallelen und gleichen Differenzen auch in *musikalischer* Hinsicht bestehen, soll gezeigt werden. Und dieser Aufweis wird

*) Nur nebenbei sei darauf hingewiesen, daß Debussys höchst ambivalente Stellung zu Wagner erst in seinen Aufsätzen ganz offenbar wird; die Aufsatzsammlung »antidilettante« ist vor kurzem wieder, nachdem sie lange vergriffen gewesen, in neuer Auflage erschienen. Siehe insbesondere den Wagner speziell behandelnden Essay.

den nachträglichen Beweis für die Ungefährlichkeit der — auf *Debussy*, statt auf Maeterlinck bezogenen — Textvergleichung abgeben.

Was hat Wagners spätromantische Musik mit Debussys »Impressionismus« zu tun?

Wir setzten vor Impressionismus Gänsefüßchen: sind wir uns doch völlig darüber klar, daß ein einfach von der Malerei (von jenem Monet-Titel) auf die Musik übertragener Ausdruck — bei Ignorierung der spezifischen Unterschiede beider Gebiete — falsch, bestenfalls leer ist. Und *Daniel Chennevière* hat (wahrscheinlich sogar mit Einverständnis des Meisters) vor dieser Debussy-Betitelung gewarnt. (»A. Debussy et son œuvre«. Paris, A. Durand, p. 21 s.) Aber der Ausdruck hat hier sein Recht, wenn er soviel bedeutet wie: widerstandslos, ohne eigene Beeindruckung und Begrenzung in das Weltbild zu dringen, mehr im *Sehen* schlechthin als im *Hinsehen*, die Welt bestehen zu lassen (und sie so darzustellen). Gerade Debussys Musik ist fern von jeder sozusagen trotzigen gleichtaktigen *Organisierung* der Musikmaterie, sie ist fern von jedem konstant erzwungenen Bezug auf eine beschränkende Tonika. Die Musik läuft von selbst: sie wird nicht geritten wie bei Händel, animalisch gestöhnt wie bei Wagner, sondern steht noch eine Stufe tiefer in ihrem Bewegungscharakter: sie geschieht, wie ein pflanzliches Dasein geschieht. Und wie die Pflanze dem Tiere nachsteht in der Beliebigkeit seiner Gliederanzahl, so auch die Debussysche Leiter der bis dahin üblichen. Wir kommen auf jenes soviel zitierte Beispiel der Ganztonleiter: eine Melodie, die zwei Ganztöne durchschritten hat, läuft weiter, »setzt« sozusagen noch einen Ast »an«, macht noch einen Ganztonschritt, ohne daß ein Prinzip diese Perseveration einzwänge, ohne daß etwas da wäre, das sie bände in den eindeutigen Charakter der Tonart, deren harmonischer Organismus den dritten Ganzschritt nicht verträgt (etwa den Lauf c-d, d-e, e-fis in C-dur).

Ein weiteres bekanntes — aber niemals in dieser Hinsicht gedeutetes — Beispiel: Debussy läßt die dissonanten Akkorde nicht sich auflösen in einem Schlußakkord; (*Schluß* gibt es in der *Tat*, die ein *Telos* hat, nicht im zuständlichen Geschehen, das höchstens sein relativ zufälliges Ende findet); bei Debussy fallen und steigen diese dissonanten Akkorde, ihren gleichen Bau oft beibehaltend, in kompletter Parallelverschiebung: das vom Meister zwar nicht bewußt intendierte, aber eben selbstverständlich »damit gemeinte« Gefühl des »unendlichen Und-so-weiter« wird zwingend.

Diese Charakteristiken ließen sich beliebig vermehren. *Sie sind bei Wagner alle vorgebildet*, stehen aber bei ihm sozusagen *noch* eine Etage näher zum Architektonischen: verliert *Debussy* oft ganz die Tonart, so vermeidet *Wagner* (etwa im Tristan-Vorspiel) zwar die direkten und ungetrübten Tonartakkorde, aber die Tonart ist doch wenigstens imaginäres Ziel und als Tendenz noch sichtbar. (Eine Tatsache, auf die *Kurth* in seiner »Romantischen Harmonik« aufmerksam macht). Daß fernerhin schon die Ganztonleiter bereits

bei *Wagner* vorgebildet war (beispielsweise im Walkürenmotiv), weiß jeder nach dem übermäßigen Dreiklang befragte Konservatoriumschüler. Dennoch wirkt sie dort noch wie eine fremdartige Variation des Dreiklangs, während es sich bei Debussy um ein völliges »Auslaufen« der Melodie aus der Tonart handelt. Analog schließlich im Rhythmischen: zwar »verendet« der feste Taktbezug bei dem Bayreuther oft im Flusse der unendlichen Melodie, aber sie ist bei ihm noch im Taktnetz aufzufangen: bei Debussy ist die takthafte Fixierung ein der Sache selbst völlig fremder Notbehelf, der nur durch Taktwechsel auf kürzeste Strecken, nur durch Zerreißung der musikalischen Einheiten in verschiedene Zählgruppen ermöglicht wird.

Wir sehen nach alledem: inhaltliche und musikalische Gemeinsamkeiten bzw. Differenzen verliefen parallel. Dichtete und komponierte Wagner noch das »süße Sehnen« (2. Akt 2. Szene), bei dem allerdings schon die »Lust auf« sozusagen zur Lust schlechthin geworden, so hat dieses Sehnen dennoch Kraft und Direktion neben jenem der Mélisande (4. Akt 3. Szene) in den Mund gelegten, fast nur noch additiven Satze: »Je suis heureuse, mais je suis triste«. Debussy hatte geglaubt — und es sah wohl bei dem geringen zeitlichen Abstand so aus —, daß er sich völlig mit diesem seinem Werke von deutschen Einflüssen fortkomponiert habe. Die Tatsache seines polemischen Zusammenhanges mit Wagners Spätromantik macht ihn nicht kleiner: er bleibt der repräsentative Meister seiner Zeit; sie macht uns nur vorsichtiger in der Deutung der Polemik innerhalb kultureller Strömungen. Jemanden zum Feind wählen heißt: gemeinsame Interessen haben; wer weiß, ob nicht auch wir, die wir heute auf Debussy historisch zurücksehen und den »Impressionismus hinter uns haben«, Debussy ebenso verbunden sind, wie Debussy es einst Wagner gegenüber war: in polemischer Gefolgschaft?

DER MUSIKALISCHE AUFBAU VON WAGNERS TRISTAN UND ISOLDE NACH ALFRED LORENZ

VON

HANS ALFRED GRUNSKY-MÜNCHEN

Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß alle Wissenschaft der Leistung eines Genies zuerst vollkommen ratlos und in Verhüllung dieser Ratlosigkeit sehr oft gehässig gegenübersteht. So hat auch der Erscheinung Richard Wagners gegenüber die Ästhetik zunächst die klägliche Rolle Beckmessers gespielt. Doch Wagner siegte. Das dionysische Element in dieser Kunst war so gewaltig, daß es dem offenen Hörer unbedingte Begeisterung und grenzenlose Bewunde-

rung abzwang. Der gestrenge Urteilsspruch der mürrischen Ästhetik, Wagners Kunst sei vollkommen formlos, er selbst kein echter Dichter, aber noch viel weniger ein ganzer Musiker, verstummte zwar nicht und wurde denn auch von der kleinen Zahl der Wagner-Gegner bei jeder Gelegenheit aufgegriffen und mit geistloser Hartnäckigkeit wiederholt. Man kümmerte sich aber wenig darum. Es gab ja auch Besseres zu tun. Die große Arbeit einer ersten Aneignung des Neuen, das durch den Bayreuther Meister gekommen war, mußte geleistet werden. Am Ende dieses ersten Entwicklungsabschnittes stehen wir heute, und schon ist das mächtige Leitmotiv erklungen, das einen zweiten einleitet. Nun wird echte Wissenschaft wieder gutmachen, was die Scheinästhetik zuvor gesündigt, wird das allgemeine Kunstverständnis in ungeahnter Weise befruchten, wo jene es vorher zu hemmen suchte.

Alfred Lorenz, nunmehr Professor der Musikwissenschaft in München, griff das Problem der musikalischen Form bei Wagner mit deutscher Gründlichkeit auf und führte es einer Lösung entgegen, die selbst die größten Wagner-Verehrer in Staunen versetzte. Zwar hatten einige wissenschaftliche Vorläufer von Lorenz das Ziel mit bewunderungswürdiger Klarheit voraus erschaut. Aber erst Lorenz hat uns »das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« wirklich enthüllt. Dies ist der Titel seines großen Werkes, dessen erster den Ring behandelnder Band vor wenigen Jahren erschien und mit Recht das größte Aufsehen hervorrief.

Nun liegt heute auch der zweite Band über Tristan und Isolde vor (Max Hesses Verlag, Berlin). Mit diesem Buch hat sich Lorenz selbst übertroffen. Es will mir scheinen, als habe Lorenz die Methode seiner Formbetrachtung gegenüber dem ersten Band noch mehr verinnerlicht. An diesem Eindruck mag zum Teil auch die Wahl eines fortlaufenden Textes schuld sein, während sich das Buch über den Ring mit seiner systematischen Anordnung der Formtypen im wesentlichen auf die tabellarischen Übersichten beschränkt. Im neuen Tristanband folgt die Anordnung des Stoffes dem lebendigen Gang des Dramas selbst. Das gibt denn ein überwältigendes Bild. Nicht zum mindesten, weil es sich gerade um die Tristanmusik handelt, die man in besonderem Maße als ein bloßes Meer der Gefühle und Leidenschaften zu betrachten sich gewöhnt hatte. Demgegenüber kommt Lorenz zu dem Ergebnis: »Auch in Tristan und Isolde hält die *apollinische Schönheit* der dionysischen Begeisterung vollständig die Wage.«

Die Methode, nach der Lorenz vorgeht, ist schon aus dem ersten Band bekannt; sie ist verblüffend einfach: zunächst wird das ganze Werk auf Grund der Tonart, die Lorenz sehr richtig »als das stärkste unter den formbildenden Elementen des Musikdramas« erkannt hat, in eine Anzahl »dichterisch-musikalischer Perioden« zerlegt, eine Betrachtungsart, auf die Wagner selbst aufmerksam gemacht hat. Dann wird die Form jeder Periode bestimmt, wobei Bar und Bogen die Hauptelemente bilden.

Auf die wunderbaren Formgebilde, welche die einzelnen Perioden darstellen, kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden. Der Leser überzeuge sich von der Fülle neuer Erkenntnisse selbst. Genug, daß dadurch Wagner wiederum als einer der größten Meister der Form vor uns steht. Aber von nun an wird nicht bloß jeder ästhetisch ernst zu nehmende Einwand gegen Wagner, den Musiker, unmöglich sein: Lorenz' Methode, obwohl sie sich eigentlich fast ausschließlich ans Musikalische hält, ist dermaßen fruchtbar, daß sie ein ganz neues Licht wirft auf das innerste Wesen des Gesamtkunstwerks, um das bisher soviel Unnötiges und Unsinniges herumgeredet wurde. Ist nämlich der selbständige sinfonische Charakter von Wagners Musik einwandfrei erwiesen, so entsteht die Frage: wie ist das Wunder einer gleichsam prästabilierten Harmonie zwischen Musik und Dichtung möglich? Die Antwort folgt aus den Lorenzschen Entdeckungen von selbst. Sie ist von ungeheurer Tragweite und ist berufen, sogar der ästhetischen Erkenntnis unserer größten Wortdramatiker ganz neue Wege zu weisen. Erst seit Lorenz dürfen wir behaupten, Schillers rätselhafte Worte über den Zusammenhang von Musik und dramatischer Dichtung bis ins Tiefste verstanden zu haben. Lorenz zeigt nämlich überzeugend, daß die musikalische Form, bei der man hier noch gar nicht an konkretes musikalisches Geschehen zu denken braucht, »die Bildnerin der Dramaturgie« ist und sein muß. Dies gilt im großen wie im kleinen. Man nehme einmal eine Ausgabe der Tristandichtung zur Hand und trage z. B. bei dem vier Perioden (in C-dur) umfassenden »Tagesgespräch« in der Liebesszene des 2. Aktes, das Lorenz als ein wunderbares Variationswerk erkannt hat, das Schema der musikalischen Form am Rand des Textes ein: dann wird man zu seinem Staunen bemerken, daß man damit zugleich eine sehr übersichtliche und das Verständnis der Dichtung ungemein fördernde Gliederung der *psychologischen* Entwicklung, die das Tagesgespräch darstellt, erhalten hat. Dies nur ein Beispiel. Auf den Gesamtaufbau komme ich noch zurück.

Als grundverkehrt erweist sich also jene Behauptung, Wagner folge beim Komponieren lediglich dem Wort, was dann freilich ein Chaos ergäbe. Ganz im Gegenteil hat sehr oft das auf der Bühne gesungene Wort gar keine unmittelbare Beziehung auf die gleichzeitig erklingende Orchestermusik, die stets ihren eigenen oder, was dasselbe ist, den Gesetzen der inneren dramatischen Handlung folgt. Dadurch wird alles Zufällige und das heißt zugleich Formlose aus der Musik verbannt. Einen sehr schönen Beleg für einen Fall größeren Maßstabes stellt die Szene zwischen Kurwenal und dem Hirten zu Beginn des 3. Aufzugs dar, über die Lorenz treffend sagt: »Diese Grundstimmung, welche sich aus der zur bogenförmigen Symmetrie nötigen Wiederholung der ganzen Vorspielmusik (zum 3. Akt) an dieser Stelle ergibt, ist unbedingt das tönende Proton, aus dem sich alle dramatisch-charakteristischen Züge der Nebenhandlung nur sanft herausheben, ganz veredelt in der wunderbaren musikalisch-sinfonischen Schilderung des meeröden Druckes, der auf dem todsiechen, umnachteten Helden des Stückes lastet.«

Was das neue Buch nun noch ganz besonders fesselnd macht, das sind die hochbedeutsamen Untersuchungen über die Harmonik des Tristan. Nicht als ob Lorenz in seinem Ringbuch das Harmonische stiefmütterlich behandelt hätte, macht doch sogar schon der Ausgangspunkt seiner neuen Methode, die Periodeneinteilung, die Harmonik zur Grundlage der ganzen Formuntersuchung. Aber der Tristan birgt harmonisch ohne Zweifel noch interessantere Probleme als der Ring. Und dann können wir hier den ungemein lehrreichen Vergleich mit dem andern epochemachenden Werk über den Tristan, mit *Kurths* »Romantischer Harmonik« anstellen. Lorenz hat sein Werk Kurth gewidmet. Was er schon hierdurch symbolisch am schönsten zum Ausdruck bringt, darauf weist er, weit entfernt, sein Buch in einen Gegensatz zu demjenigen Kurths gebracht wissen zu wollen, noch ausdrücklich mit Worten hin: »Dieses (Kurths) Buch und meine Untersuchungen ergänzen sich gegenseitig so, daß keines ohne das andere ein erschöpfendes Bild gibt« (S. 10). In der Tat, wenn ein oberflächlicher Blick Widersprüche zwischen beiden Werken entdecken wollte, so schwände ein solcher Irrtum sofort vor der Erkenntnis, daß beide Forscher von zwei verschiedenen, sich aber gegenseitig notwendig ergänzenden Fragestellungen ausgehen. Jeden Akkord kann man betrachten in seiner Beziehung auf ein Tonalitätszentrum, man kann ihn aber auch betrachten in seinem Verhältnis zu seiner unmittelbaren Umgebung (ja im äußersten Fall in seiner absoluten Bedeutung). Letzteres tut in erster Linie (wenn auch durchaus nicht ausschließlich) Kurth, ersteres Lorenz. Und da stehen wir denn heute staunend vor dem Wunder, das allein Wagner einen obersten Rang unter den Meistern der Tonkunst zuteilt: jener unendlichen, von Kurth aufgedeckten Fülle von Schattierungen und Farbtönen in der Harmonik des Tristan, in denen sich alle zerstreuten Strahlen der Vergangenheit zu einem Bild von unerhörter, vorher nie erlebter Leuchtkraft sammeln, entspricht auf der anderen Seite, von Lorenz aufgezeigt, eine geradezu unglaubliche Einfachheit und Einheit der tonalen Verhältnisse. »Darauf versteht sich eben Wagner im Gegensatz zu den ›Modernen‹! Alle Steigerungen der Kompliziertheit, wie sie Kurth so vorzüglich nachweist, haben nur Kraft und wahren Reiz, wenn auf der andern Seite als Gegengewicht auch die Einfachheit: das geniale Erkennen des Ursprünglichen, die Kraft des Festhaltens der Tonart, die Gewalt ihres Wiederkehrens gesteigert wird.« (S. 101.)
Der Nachweis, daß der Tristanmusik ein einfaches tonales Gefüge zugrunde liegt, ist Lorenz nun wirklich aufs vollkommenste gelungen. Von jeder Künstlichkeit der Deutung hält er sich fern. Und am meisten spricht für die Richtigkeit seiner harmonischen Periodeneinteilung, daß diese fast stets beim ersten Studium wie etwas Natürliches und Selbstverständliches auf den Leser wirkt. Man gewinnt den überwältigenden Eindruck, daß Wagners Tonalitätsbewußtsein nicht schwächer, sondern ganz bedeutend stärker gewesen ist als das der Klassiker, indem über die mannigfachsten zentrifugalen Kräfte stets die unge-

heure Wucht der Zentripetalkraft Sieger bleibt. Keine Musik steht der Atonalität ferner als diese. Viel eher könnte man sagen, es liegt ein gleichsam potenziertes Tonalitätsbewußtsein vor. Wagner muß das Tonalitätszentrum als leuchtenden Innenkern eines noch so farbenprangenden Abschnitts in ungemein hohem Grade empfunden haben. Nur so ist es zu verstehen, daß er mehrere solcher Abschnitte, von denen jedem eine bestimmte Tonart zukommt, nach den gleichen Gesetzen aneinanderfügt, nach denen Akkorde zusammengefügt werden, sei es nun, um dadurch für die Gesamtstrecke, die durch die Summe jener Abschnitte gebildet wird, eine neue Tonart festzulegen, sei es, um eine bestimmte Modulationsreihe zu bilden, wie dies sonst durch eine Folge einzelner Akkorde geschieht. Als Beispiel für den ersteren Fall mag hier aus Lorenz' Arbeit die erste Periode des großen »Tagesgesprächs« im 2. Aufzug erwähnt sein, die in vier Teilabschnitte zerfällt, wobei der erste (1. Stollen, subdominantisch) in As-dur, der zweite (2. Stollen, dominantisch) in A-dur, der dritte und vierte (Abgesang) in f-moll und G-dur steht. Damit ist die Tonart der ganzen Periode auf C-dur (moll) festgelegt. Unser Erstaunen wächst aber, wenn wir »mit einem fast erschaudernden Schrecken« (wie sich Lorenz ausdrückt) bemerken, daß die vier Grundtonarten dieses Abschnittes (As, A, f, G) nichts anderes sind als die vier Harmonien des Todesmotivs (»Todgeweihtes Haupt«). Das ist eine Logik des harmonischen Baues, die geradezu überwältigend wirkt.

Ein prächtiges Beispiel für den anderen Fall, daß tonartlich bestimmte Abschnitte eine Modulationsreihe bilden, ist die breite harmonische Überleitung zum As-dur-Einsatz des Liebestodes, die nach Kurwenals Tod an die vorausgehende F-dur-Periode anschließt. Hier bilden 4 Abschnitte mit den Tonalitäten d-moll, b-moll, A-dur und Es-dur eine wundervolle Modulation von F nach As. Außerdem weist aber diese harmonische Überleitung noch einen Refrain (Beginn des Sterbeliedes) auf, der, unabhängig von der erwähnten Modulation, in seinem viermaligen Auftreten die Bewegung von F nach As in halbtonweiser Steigerung ausführt: F, Ges, G, As. Solche, ich möchte sagen, weithin sichtbaren harmonischen Akkordpfeiler, die sich — wie bezeichnend für Wagners potenziertes Tonalitätsbewußtsein! — über größere, teilweise weite Strecken hinweg aufeinander beziehen und rückbeziehen, wird man nach dem Studium von Lorenz' Werk allenthalben als harmonische Wegsicherung bei Wagner aufgerichtet finden.

Es ist nun klar, daß gerade einem Forscher wie Lorenz, der mit dem größten Erfolg überall die Einheitsstrebungen in Wagners Harmonik aufdeckt, eine merkwürdige Tatsache zum Problem werden mußte: Tristan und Isolde ist (wenn man von Tannhäuser absieht) das einzige Meisterwerk Wagners, in dem Anfang und Ende nicht tonartlich zusammengeschlossen sind. Was hat es hiermit auf sich? Die Frage hängt offenbar innig zusammen mit der andern: in welcher Tonart steht eigentlich das Tristandrama? Hier knüpft Lorenz an

an die »epochemachenden und bahnbrechenden Ausführungen, welche Kurth in bezug auf das Vorspiel gemacht hat, daß nämlich dessen Tonart a-moll ganz klar wird, ohne daß auch nur ein einziges Mal ihr tonischer Dreiklang gebracht wird«. Dieses harmonische Prinzip des Vorspiels sieht Lorenz nun im ganzen Drama wirksam, wodurch er — »so paradox es klingt« — zu der Behauptung gelangt: Tristan steht in E-dur. Danach weist der Beginn in die Subdominante, der Schluß in die Dominante, so daß »der ganze Tristan nichts ist als eine in gigantischen Dimensionen auskomponierte phrygische Kadenz«. Lorenz zeigt überzeugend, daß sich die Tristanmusik in ihrer ganzen Ausdehnung auffassen läßt als eine subdominantisch-dominantische Umspielung von E-dur, das selbst nur ein einziges Mal auf längere Zeit erscheint, nämlich bei der sog. Vision Tristans im 3. Aufzug. Es spricht in der Tat nichts stärker für die Lorenzsche Auffassung als der Umstand, daß einzig sie imstande ist, eine ausreichende Erklärung für die unbeschreibliche Wirkung jener E-dur-Stelle des 3. Aufzugs zu geben: »Es ist die Befriedigung der stundenlangen Erwartung der E-Tonika des Dramas, was uns da gefangen nimmt.«

Nun muß allerdings zugegeben werden, daß die Behauptung, Tristan stehe in E-dur, durchaus nicht den gleichen Grad von Sinnfälligkeit beanspruchen kann, wie wenn man etwa sagt, daß die Meistersinger in C-dur stehen, ja auch bei weitem nicht den gleichen wie die Aussage von der a-moll-Tonalität des Vorspiels, bei der es sich im Vergleich zum ganzen Werk immerhin um kleine, viel leichter zu übersehende und darum durchaus eindeutige Verhältnisse handelt. Wären also nicht für das Gesamtwerk doch mehrere harmonische Deutungen gleichberechtigt, die vielleicht miteinander unvereinbar sein könnten, so daß die Einheit der Tonalität, wie sie Lorenz nachweist, doch wieder stark in Frage gestellt wäre? Daß dem nicht so ist, möge folgende Andeutung einer anderen Auffassungsweise klar machen, die nur eine Ergänzung von Lorenz' Standpunkt und nichts weniger als ein Gegensatz zu demselben sein will. Lorenz will zunächst nichts wie die Musik betrachten, er fragt als Musiker nach der tonalen Einheit und weist diese trotz alles gegenteiligen Scheins doch als vorhanden nach. Wer dagegen von der Dichtung ausgeht, den kann es eigentlich nicht so sehr wundern, daß er im Tristan zunächst nicht auf eine tonale Geschlossenheit des ganzen Werkes trifft. Denn die Tristandichtung will im Gegensatz zu allen andern Dichtungen Wagners einen absoluten Dualismus zur Anschauung bringen. Zwar stehen einander etwa auch im Parsifal das Gralsreich und die Klingsorwelt dualistisch gegenüber, aber trotzdem spannt sich der Gottesgedanke monistisch über diese Kluft, indem auch die Blumenmädchen und Kundry erlösungsfähig sind. Dies spiegelt sich deutlich in der Harmonik wieder. Noch weniger liegt im Ring trotz des ungeheuren Gegensatzes zwischen der Welt Wotan-Siegfrieds und Alberich-Hagens ein absoluter Dualismus vor. Die Tristandichtung aber in ihrer ungeheuren Tragik stellt den Kampf zwischen jenen zwei im absoluten Gegensatz stehenden

Welten dar, die Wagner genial in die großartigen Symbole »Tag« und »Nacht« verdichtet, die sich zueinander verhalten wie Samsara und Nirwana, wie die Welt der Erscheinungen zum »Ganzanderen«. Dies läßt nun von vornherein auf einen bestimmten, gesetzmäßigen Dualismus in der Harmonik schließen. In der Tat läßt sich im Tristan leicht eine Tag- und eine Nachttonart unterscheiden. Erstere ist das grelle C-dur, letztere die Tonart des Liebestodes, das mystische H-Ces-dur. Da nun in der Welt der Erscheinung, in der das Drama vor sich geht, notgedrungen der Tag vorherrscht, so ist es selbstverständlich, daß auch die Tagtonart die Nachttonart bei weitem überwiegt. Wie eine Spinne im Netz, so befindet sich die Tagestonart C-dur im Mittelpunkt des Tonartenkreises. Alle andern Tonarten lassen sich dominantisch und subdominantisch auf sie beziehen. Nur das H-Ces-dur des Liebestodes (und der Ekstase im 2. Aufzug) und in gewisser Beziehung auch das Fis-Ges-dur der 14. Periode des 2. Aufzugs, die mit Brangänens Wachtgesang beginnt und in der die seelische Vereinigung der Liebenden vor sich geht, entziehen sich in ihrer schillernden Enharmonik der Wirkung des »Tages«. Es liegt also eine Erscheinung vor, welche derjenigen ganz ähnlich ist, auf die ich gelegentlich einer Untersuchung über Bruckners 9. Sinfonie (in vorliegender Zeitschrift, XVIII/1, Oktober 1925) aufmerksam gemacht habe. Im Tristan wäre demnach das H-Ces-dur des Liebestodes die »Gegentonika« zur Tagestonart C-dur, wodurch der dualistische Grundgedanke der ganzen Dichtung seinen vollkommensten harmonischen Ausdruck findet. Bei dieser harmonischen Beziehung spielt die Enharmonik eine wesentliche Rolle. Lorenz selbst bezeichnet das Problem der Enharmonik als noch ungelöst, dessen Behandlung dringend vonnöten wäre (S. 165). Auch er erkennt die schillernde harmonische Doppeldeutigkeit des Liebestodes im Grunde an, indem er neben der Dominantbedeutung des H-dur darauf hinweist, daß der Schluß des Aktes »eigentlich als Ces-dur, welches das tiefste Hinabtauchen in unterdominantische willensverneinende Regionen charakterisiert, empfunden« werde. Merkwürdig in diesem Zusammenhang ist auch der Streit um die Harmonik von Brangänens Wachtgesang: Lorenz weist dafür überzeugend strengste tonale Einheit nach (S. 113/114), während Kurth eine starke Auflösung des tonalen Prinzips empfindet. Ohne Zweifel liegt hier eine Antinomie vor, die ihre Lösung finden wird, wenn man auf die schillernde Enharmonik dieser Ges-Fis-dur-Stelle achtet.

Man darf nun wohl den Versuch wagen, die ganze Tristanmusik einmal auf die Tagestonart C-dur zu beziehen: denn von den 52 harmonischen Perioden, in die Lorenz das gesamte Werk einteilt, stehen 10 in C-dur; ferner 20 in c, a, G, g, e, h, F, f und d; 5 in B und b; 9 in den Medianten A, E, Es, As; 3 oder 4 in der »Gegentonika«; wozu nur noch 2 Perioden in fis und Fis als Dominanten innerhalb einer Großperiode in h und 2 in as als Eindunkelungen von As hinzukommen. In der Tat erhält man nun für C-dur über das ganze Werk hin eine wunderschöne, sehr symmetrische, harmonische Verlaufskurve,

die außer in der Coda des 3. Aufzugs (nämlich im Liebestod) nur einmal, am Ende der großen Liebesszene im 2. Aufzug mit dem Vordringen der Gegentonika gleichsam ins Unendliche ausbiegt, was durchaus im Sinn der Dichtung liegt. Damit wird auch die tonale Anordnung der großen Liebesszene im 2. Aufzug: C, As, H-Ces, die nach Lorenz »ein Rätsel aufgibt«, aus sich selbst verständlich. Die Lorenzsche Erklärung, welche einen harmonischen Bogen annimmt, der schon im 1. Aufzug beginnt, ist eigentlich unnötig; jener harmonische Bogen würde sich denn auch in die Gesamtform des Dramas, wie Lorenz sie an späterer Stelle seines Buches aufstellt und bespricht, nur schwer einfügen lassen. Die große Liebesszene hat die hochgeniale, in der gesamten Weltliteratur einzig dastehende psychologische Entwicklung vom »Tag« zur »Nacht« zum Inhalt; ist es da verwunderlich, daß auch harmonisch zwischen Anfang (Tonika) und Ende (Gegentonika) stärkste Gegensatzsymmetrie herrscht! Das As-dur der Mitte ist die Brücke zwischen beiden Welten, in vollkommener Deckung von Harmonik und Dichtung. Auch im einzelnen entspricht der psychologischen Stetigkeit die harmonische, indem das As-dur selbst wiederum aufs sorgfältigste vorbereitet wird: nicht bloß durch die Zwischenbrücke des B-dur der ersten Szene, sondern auch dadurch, daß, wie Lorenz eingehend und glänzend nachweist, innerhalb der vorausgehenden C-dur-Perioden in wachsendem Maße nach as und As modulierende Stellen eindringen. Übrigens findet auf dem Wege von C nach H-Ces nicht weniger als dreimal eine vorbereitende (freilich noch durchaus tonal zu verstehende) Wendung in die Harmonie einer kleinen Untersekund statt: von B nach A in der Mitte der ersten Szene (»Frau Minne«), von A nach As bei »o sink hernieder« und von As nach G bei Brangänens zweitem Wachtgesang, worauf in der nächsten Periode die Wendung nach Ces-H erfolgt.

Gerade nun aber Erscheinungen wie die Stellung des As-dur weisen uns eindringlich darauf hin, daß es einseitig und darum durchaus falsch wäre, im Tristan nur die Beziehung auf die Tagestonart C-dur gelten zu lassen. Das As-dur bezieht sich eben auf beide Welten zugleich, ebenso wie z. B. das f-moll des 3. Aufzugs, das einerseits als Parallele von As (welche Tonart die Richtung nach dem Nachtreich, nach der Gegentonika weist), andererseits als Unterdominant von C-dur wirkt. Darin eben spiegelt sich die ungeheure Tragik des Dramas wieder, und es bleibt, sobald wir, wenn ich so sagen darf, nach der reellen Tonart des Tristan fragen, auch harmonisch bei einem schroffen Dualismus. Das liegt ganz im Sinne der Dichtung. Eine Einheit zwischen den beiden Welten des Tages und der Nacht kann es nur geben, wenn wir auf die Idee der Liebe selbst zurückgehen, in welcher jener Gegensatz aufgehoben erscheint. Es wäre nun ein höchster Triumph für Wagners Kunst, wenn auch der harmonische Dualismus in einem gleichen Sinn ideell überbrückt werden könnte. Das ist in der Tat der Fall! Diese Entdeckung von ungeheurer Tragweite verdanken wir Lorenz. Er zeigt uns die ideelle Tonart des

Tristandramas, von der aus betrachtet sich alles in Einheit auflöst. Lorenz bezeichnet selbst die fast nie realiter erscheinende E-dur-Tonika des Dramas als die »Idee der Liebe«. Die einzige Stelle, wo sie wirklich deutlich erklingt, ist dort, wo bei der Vision Tristans einen Augenblick der Gegensatz von Tag und Nacht überbrückt wird und beide Welten identisch erscheinen.

An einer sehr sinnreichen, ungemein anregenden Zeichnung veranschaulicht Lorenz die ideelle E-dur-Tonalität des Tristan. Von ganz besonderem Interesse sind dabei seine Andeutungen über eine Art Philosophie der Tonarten. Es zeigt sich, daß jede Tonart innerhalb der Tristandichtung ein ganz bestimmtes Ideenbereich ausdrückt. Und da hat nun Lorenz in bezug auf das gegenseitige Verhältnis der Tonarten eine sehr schöne Entdeckung gemacht. Es stellt sich nämlich heraus, »daß der Sinn der Paralleltonart allemal eine gewisse Verneinung des Zustandes ist, der sich in der ursprünglichen Tonart ausdrückt, während die gleichnamige Tonart eine gradweise Gegensätzlichkeit aufstellt«. Inwieweit dieser hochinteressante Satz auch außerhalb des Tristan gilt, wäre eine musikästhetisch ungemein reizvolle Frage. Auf allgemeine Gültigkeit zunächst für Wagner deutet manches hin, so z. B. das von Lorenz in seinem Buch über den Ring hervorgehobene tonartliche Verhältnis zwischen Wotan und Alberich, nämlich Des-dur und b-moll, sowie zwischen Siegfried und Hagen (D-dur — h-moll). Je mehr man sich in die für den Tristan von Lorenz gegebene zeichnerische Darstellung der Tonartverhältnisse vertieft, desto mehr wird man ihre Richtigkeit erkennen und bewundern. Nur das e-moll als »Leiden« zu charakterisieren, scheint mir etwas zu blaß. Wie viele Leiden werden im Tristan geschildert, die nichts mit e-moll zu tun haben! Was durch e-moll dargestellt wird, das ist nicht sowohl Leiden als Mitleid, die höchste Kraft selbstloser leidender Liebe, wie sie Isolde die Ärztin und im 3. Aufzug gleichzeitig die selbstlose Aufopferung Kurwenals für seinen Herrn verkörpert. Wenn man die Sache so auffaßt, dann erklärt sich der enge Zusammenhang, der nur gradweise Unterschied zwischen der Liebesidee-E-dur und dem e-moll von selbst, ohne daß man, wie Lorenz sich gezwungen sieht, einen speziellen Satz der Schopenhauerschen Philosophie heranzuziehen braucht. Die Bezeichnung »Leidensmotiv« trifft denn auch in der Tat nicht das Wesentliche, welches darin liegt, daß das in Frage stehende Motiv absteigende Chromatik, also Umkehrung der aufsteigenden ist, d. h. den Gegensatz des seiner Natur nach selbstisch gefärbten Sehnens ausdrückt, nämlich die vom Begehren freie Liebe.

Werfen wir nun noch kurz einen Blick auf die große Architektonik. Die musikalische und dramatische Gesamtform des Tristan — wir wissen, beides ist dasselbe — ist ein gewaltiger Bogen von höchster Schönheit. Wie Lorenz die Entsprechung zwischen erstem und drittem Aufzug nachweist, das ist geradezu überwältigend. Sodann feiert Lorenz' wichtige Erkenntnis: »erst durch das Thema als Ganzes wird Form gestaltet« gerade in bezug auf die Gesamtgliede-

rung des Werkes einen Triumph. Fragt man nämlich, wo die Vorspielmusik, sofern sie ein thematisch Ganzes bildet, im Verlaufe des Dramas wiederkehrt, so lautet die Antwort: (abgesehen von einer blassen und unvollständigen Wiederkehr zweiten Ranges in der Mitte des 1. Aufzugs) an drei und nur drei Stellen, die dadurch mit dem Vorspiel zusammen wie ungeheure, den ganzen dramatischen Aufbau tragende Pfeiler wirken, nämlich beim Sühnetrank, bei Markes Frage und bei Tristans Tod, d. h. also jedesmal gleichsam auf der Pänultima eines Aktes. Ohne die Bedeutung der letzteren Tatsache zu verkennen, möchte ich hier eine von Lorenz um ein geringes abweichende Auffassung vorschlagen. Die wunderbare Architektonik des Werkes scheint mir nämlich noch zu wachsen, wenn man sich jene vier tragenden Pfeiler (die Vorspielmusik) am Anfang und Ende der riesigen beiden Hauptsätze des Tristanbogens stehend denkt. Für den 1. Akt, den vorderen Hauptsatz ist das ja von selbst schon der Fall. Nun betrachte man im 3. Akt die beiden Szenen nach Tristans Tod (Isoldes Klage und den Kampf), welche auf die beiden großen, bis dahin den Akt füllenden Strophen folgen, nicht, wie Lorenz es tut, als Abgesang zu diesen beiden Strophen (was auf manchen ohnehin nicht ganz überzeugend wirken dürfte), sondern als einen schließenden Rahmensatz, zu dem der entsprechende vordere, jenen Strophen also vorausgehende, durch das Ende des 2. Aktes (von der Wiederkehr der Vorspielmusik ab) gebildet wird. Die Gegensatzsymmetrie zwischen der Abschiedsszene im 2. Akt und Isoldes Totenklage und die zwischen den Kampfszenen (Melot-Tristan und Melot-Kurwenal) dürfte einleuchten. Die Generalreprise des Dramas begänne dann in der Tat dort, wo die Vorspielmusik das einzige Mal absolut wörtlich (nach einer langen Pause!) wiederkehrt, nur begleitet von dem in Tristans Worten liegenden Kommentar. Diese Auffassung wird nun noch weiter gefestigt, wenn sich uns die von Lorenz etwas stiefmütterlich behandelte Gesamtform des vorderen riesigen Hauptsatzes, nämlich die Form des 1. Aktes zu erkennen gibt als ganz analog der großen Reprise (Ende des 2. Akts und 3. bis Liebestod) gebaut. Im 1. Akt umschließen nämlich ebenfalls ein vorderer Rahmensatz (Vorspielmusik a-moll und Isoldens Todesentschluß c-moll) und ein schließender Rahmensatz (spiegelnd: Tristans Todesentschluß c-moll und Vorspielmusik a-moll) zwei große Strophen, die sich hier dramatisch und tonartlich spiegelnd zueinander verhalten. Die Trennung zwischen beiden wird durch Brangänes Beruhigungsgesang und Isoldens offenes Liebesgeständnis (Aktmitte!) gebildet. Wie nun die beiden großen Strophen, welche den 3. Akt bis Tristans Tod ausfüllen, von Tristans Leid über das Nichtvereinigtsein mit Isolde handeln, so handeln jene zwei Strophen des 1. Aktes von Isoldens Leid über das Nichtvereinigtsein mit Tristan; und wie hier die zweite Strophe gegenüber der ersten eine Steigerung durch den Hinzutritt des Sühnetrankgedankens erfährt, so dort durch das Philosophieren über den zum Symbol gewordenen Liebestrank.

Danach wäre also der ganze Tristan sogar ein wunderbarer *potenzierter* Bogen reinster Ausprägung. Für welche Auffassung man sich nun auch erklären mag, jedenfalls kommt Lorenz das unvergängliche und wahrhaft große Verdienst zu, die Wagnersche Musik als einen lebendigen, in allen seinen Teilen gesetzmäßig zusammenhängenden Organismus erwiesen zu haben. Damit ist es endgültig aus mit der unsinnigen Theorie der »schönen Stellen« bei Wagner, der heute größer denn je vor uns steht.

MENSCH UND MASCHINE

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Die musikalischen Zeiten rasen. Fünf Jahre etwa sind für den Betrachter so reich an Erfahrungen, daß er auch nach scheinbar endgültiger Zusammenfassung des Gegenwärtigen ein noch Gegenwärtigeres, ein Gegenwärtigstes sieht, das es gilt zusammenzufassen.

Ich fühle mich von neuem gedrängt zu bekennen.

Wir stehen inmitten grundlegender Umwälzungen auf dem Gebiete der Kunst. Die Musik hat vielleicht den stärksten Anteil an ihnen. Nichts Ähnliches hat sich vorher ereignet.

Hier soll der Zustand der Musik vorurteilslos angeschaut, neue Erkenntnis daraus gewonnen werden.

Möglich ist dies nur, wenn Musik nicht für sich, nicht weltfremd, sondern in enger Beziehung zu einer immer mächtigeren Umwelt gesehen wird.

Entgötterung der Musik heißt noch nicht ihr Untergang. Aber ihre Einordnung in diese neue Welt der Maschine muß sie im Kern verändern.

Diese Schrift*) setzt zwar meine synthetische Schilderung des Weges von der Romantik zur Moderne: »Die Musik in der Weltkrise« voraus, ist aber auch für sich ohne weiteres zu verstehen. Sie wendet sich an alle, die Lust haben, des Ungeheuren, das sich um sie herum für die Musik vollzieht, bewußt zu werden. Sie sagt nur aus, sie klagt nicht an.

* * *

Die Geburt des neuen Menschen ist noch nicht vollzogen. Sie vollzieht sich vor unseren Augen.

Aber was wir sehen, ist: der Geist erfand die Maschine, die Maschine fesselt und treibt den Geist.

Das 19. Jahrhundert hatte den Nervenmenschen zum Beherrscher der geistigen Gesamtheit gemacht. Die gipfelhafte Romantik Richard Wagners hatte hier

*) Erscheint unter dem Titel *Die Entgötterung der Musik* demnächst bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Menschen mit gebrochenen Willen gezüchtet, vielmehr die Willensbrechung bis ins äußerste getrieben, indem sie die Nerven verfeinerte; sie hatte aber auch als kernhafter, tatkräftiger Ausdruck deutschen Nationalgefühls gegolten, darum den militärischen Geist nicht verhindert sich zu betätigen. Der Krieg also fand ein zwiespältiges Geschlecht vor: Deutschland zumal in zwei gegensätzliche Hälften gespalten. Nur zu natürlich, daß die eine von Politik, Weltwirtschaft und ähnlichem nichts wissen wollte, die andere aber mit lächerlicher Starrköpfigkeit und unpsychologischer Haltung alles verdarb. Im Grunde gibt es keinen besseren Psychologen als den Künstler, dem aber jede Einwirkung auf die unkünstlerische Umwelt unmöglich gemacht wurde.

Deutschland galt in solchen Zeiten als das Land der Musik. Jeder zweite Deutsche mußte Musiker werden. Mindestens wurde er ins Konservatorium oder zu irgendeinem privaten Lehrer geschickt, von dem man annahm, daß er seine Sache verstand. Meist verstand er sie nicht. Denn auch ihm war ja von Kindheit auf das Los geworden, die Musik unter falscher Anleitung zu lernen. Verstand er sie aber, so wurde er meist Pfleger des Überflüssigen.

Die Eignung des jungen Deutschen zur Musik schien eine Selbstverständlichkeit. Man unterließ es deshalb, sie zu begründen. Die Musikliebe des Deutschen, die für die ganze Welt sprichwörtlich war und noch ist, braucht keineswegs bestritten zu werden, auch wenn sie sich sehr verschieden und oft sehr fragwürdig äußert. Wenn Sentimentalität irgendwie fruchtbar werden kann, so ist sie zweifellos in der bürgerlichen Mittelklasse besonders stark vertreten. Aber sie findet sich übrigens im Bürgertum der ganzen Welt. Denn so sehr auch die Welt dem Gesetz der Bewegung unterworfen ist: das Beharrungsvermögen der meisten Menschen ist staunenswert. Macht der Gewohnheit ist auch die Sentimentalität. Längst schon ist in deutschen Landen zwar, wie überall sonst, das Volkslied dem Operettenschlager gewichen. Aber auch an ihn klammert sich die Sentimentalität. Denkträgheit, ein in der ganzen Welt verbreitetes Übel, unterstützte sie.

Freilich hätte dies alles nicht vermocht, eine so außerordentliche Bevorzugung der Musikpflege in Deutschland hervorzurufen, ohne das Klavier, das ein Hauptausdrucksmittel vieler Armen im Geiste, aber Reichen an Musikliebe wurde. Es hat keinen Sinn, hier etwa in die, übrigens bereits verstummten, Klagen über das angebliche Marterinstrument einzustimmen. Es handelt sich darum zu sagen, was es für Musik und Unmusik eines nunmehr verflossenen Geschlechts leistete.

Da war ein Mechanismus, der sich auch dem minder Begabten leichter zu erschließen schien. Der war fähig, Gehörtes oder in Noten Aufgeschriebenes wiederzugeben. Ein Schatz von Musikliteratur konnte dem Spieler zugänglich werden.

Das Klavier war eigentlich eine Maschine. Es bekannte dies damit, daß es sich ja auch dem Mindermusikalischen nicht versagte. Auch seine Tonbeschaffen-

heit sprach dafür. Aber um so höher der Ehrgeiz, diese Maschine zu beseelen. Sie setzte der Griffmöglichkeit der Finger, der Spannweite der Hände Hemmungen entgegen. Ein Mittelmaß an Technik war trotzdem für einen Durchschnitt auch der Unberufenen zu erwerben, wie etwa eine gewisse Fingerfertigkeit im Zeichnen für solche, denen sonst der Zugang zur bildenden Schwesterkunst verschlossen ist. Es ist wahr, daß das Klavier zum Spielzeug in der Hand unzähliger Frauen wurde, die das Plappern mit dem Munde in die Tastensprache übertrugen. Es ist aber nicht minder wahr, daß eine ganze Menschheit darauf ausging, an diesem Instrument irgendwie schöpferisch zu werden, indem sie sich bestrebte, ihre ganze Seele in den Ton hineinzulegen. Aber die Verwertung der Klaviermaschine, die darauf wartete, vom Menschen aus ihrer Maschinenhaftigkeit erlöst zu werden, war noch einer Steigerung fähig: alle Phantasie der Begabten übte sich, erging sich, erhitzte sich an den Tasten. Gewiß ist das Komponieren am Klavier eine mindere Art des Musikschaffens und kann darum nicht allein zu hohen Zielen führen. Doch was der sehr zielbewußte Hans v. Bülow Klavierkrämpfe nannte, zeigte immerhin den Weg in ein fernes Land. Es wies auf Möglichkeiten hin. Kein Geringerer als Chopin hat aus der Klaviatur ersten Nährstoff für seine zauberhafte Kunst gesogen. Hier war die Maschine von einem unerhörten Menschen beseelt, redend gemacht. Der Lauf, die Koloratur begann in Erregung zu beben. Die Fingerspitzen fingen motorische Bewegung auf, das Pedal färbte sie um. Die Erlösung der Klaviermaschine durch den Menschen war zum ersten Male, doch ohne peinlichen Erdenrest geglückt.

Wie eine ganze Welt von dem also redend gemachten, erlösten Mechanismus zur Musik geführt wurde oder sich einbildete, zu ihr geführt zu werden, wie alle Musikkultur vom Tastenbereich auszugehen, in ihm zu münden schien: das ist Kennzeichen einer nun verflossenen Zeit. Mit ihr mußte notwendig die Unterwertung der menschlichen Stimme verknüpft sein. Sie, Anwalt des Körperlichen, des Geschlechtlichen, hatte sich zu beugen. Geist und Seele, vom Klavier zur höchsten Leistungsfähigkeit angespornt, wanderten auch in das Orchester. Die Menschenstimme, allem Maschinellen von Natur entgegengesetzt, konnte gegen ein so vergeistigtes und durchnervtes Orchester nicht aufkommen. Sie lebte in der italienischen Oper, die nicht für voll genommen wurde, weil sie nur dem Instinkt entgegenkam.

Die musikalische Kultur der ganzen Welt, die vom Klavier ausging, hatte ihre empfindlichen Schwächen, die in Deutschland besonders fühlbar wurden. Keine Frage, daß nirgends wie hier Musikbetrieb, auf Tradition weitverbreiteter Musikpflege gestützt, sich organisierte. Zugleich aber wurde durch unzählige Konservatorien ein Dilettantismus emporgezüchtet, der nicht nur für die Musik selbst gefahrdrohend zu werden schien, sondern auch in wirtschaftlich minder günstigen Zeitläuften bedenklich werden mußte. Es wurde unfruchtbares Parasitentum der Musik gepflegt, vererbt, gesteigert. Die Grenze zwischen

dem schöpferischen Liebhabertum und dem Berufsmusikertum verwischte sich. So paradox es klingen mag: die Musikliebe schadete dem Handwerk; sie schadete auch der Musik. Ein Stümpertum war in Sicht, gedieh vorläufig noch im Schatten, konnte aber auch einmal ans Licht treten. Diese Gefahr war viel geringer in anderen Ländern, wo die Musik nicht eine solche bis zur Ausschließlichkeit gehende Rolle spielte. In Deutschland wurde sie als notwendiger Luxus betrieben. Das führte das ganze Ausland, soweit es Musik als Beruf trieb, nach den großen deutschen Musikzentren, vor allem nach Berlin.
Die Entromantisierung der Welt, vor der wir jetzt stehen, war bereits vor dem Kriege eingeleitet, ist aber durch ihn vollendet worden. Das Flugzeug hat den Sieg der Maschine verkündet. Sie überwand den Menschen. Das Flugzeug wurde zum heimlichen Beherrscher der Welt. In ihm versinnbildlicht sich zunächst Aktualität, die schon die Zeitung hält und treibt, am stärksten. Die Maschine, die Entfernungen in kürzerer und immer kürzerer Zeit überwindet, ist selbstverständlich gegen alle Romantik. Diese lebt nur von Entfernungen, ja schafft sie künstlich. An der Erfindung der Eisenbahn ist zwar die Romantik nicht gestorben, aber der Betrieb und Weltverkehr, der durch sie angebahnt wurde, hat ihr einen ersten und empfindlichen Stoß versetzt. Eine glänzende Isolierung des Künstlers wurde zur Seltenheit. Er konnte sich als Bohemien, als Staunenswürdigkeit dem Bürger entgegensetzen, ihn verblüffen, daraus höheren Ruhm gewinnen. Aber sein Schaffen war durch den Betrieb bedroht. Die Manier, Eigenart der kleinen Kunstleute, wurde seine Gefahr. Sind erst die Kontinente überbrückt, ist erst Amerika oder ein anderes Überseeland in ein bis zwei Tagen für uns erreichbar, dann muß notwendig die Nivellierung auf dieser Erde weiterschreiten. Sie wendet sich natürlich gegen jede Romantik. Diese will Heimlichkeit. Leuchtet die Maschine in alle Ecken der Welt, dann muß Romantik notwendig sterben.
Aktualität fordert Zweckmäßigkeit, diese wiederum Aktualität. Das Erschaffen von Dauerwerten wird nicht angestrebt. Technik und Wirtschaft teilen sich auch dem Künstler so mit, daß sie ihm sagen: Unsterblichkeit ist Unsinn. Wende deinen Blick zurück in eine Vergangenheit, die dir den um des Nachruhms willen darbenden, den idealen Künstler zeigt. Wie wenige haben ihre Träume erfüllt gesehen! Wieviel an Kunstwerken ist untergegangen, wie wenig lebt fort! Handle zweckmäßig. Zweckmäßigkeit liegt im Betrieb. Betrieb ist Ausdruck der Aktualität. Male oder komponiere so, daß du ausgestellt oder aufgeführt wirst.
Die Ankunft des Fliegers aus Amerika wird angezeigt: die Zeitungen wissen nichts anderes, als von ihm, als von jeder Phase seiner wagemutigen Reise zu erzählen. Der Künstler, so aktuell zu sein er sich bemüht, muß den Flieger beneiden. Er wird nie die Massen in gleichen Aufruhr bringen können.
Zu den Wirkungen des Krieges ist die Psychoanalyse gekommen. Der eine hat die Herrschaft der Maschine erklärt, die andere hat alles getan, um Vorgänge,

die bisher unter der Schwelle des Bewußtseins lagen, bewußt zu machen. Auch dies geht gegen die Romantik. Träumen, der Keim fruchtbaren Schaffens, wird schwerer. Ihre vielfach unrichtige und in manchem Betracht gefährliche Deutung rührt an die Wurzeln des Schöpferischen. Denn eine andere Bewußtheit war jene, die sich dem Unterbewußtsein verbündete, um es dem Werk zuzuführen, als die durch psychoanalytische Methoden erreichte, die nüchterner Erkenntnis dienen will. Was als Heilmittel gedacht ist, muß sich als Gefahr für alles Schöpferische erweisen. Und es ist nur zu natürlich, daß der Psychoanalytiker, sein Gebiet verlassend und auf das Künstlerische übergreifend, zum Beispiel auch den Unterschied zwischen Musikalischen und Unmusikalischen verneinen möchte. Er findet musikalisches Ausdrucksvermögen überall, freilich oft gehemmt, und traut sich zu, durch Beseitigung der Hemmungen alle Welt der Musikausübung zu gewinnen. Psychoanalyse als Scheidemünze, falsch verstandene Demokratie des Geistes verschwört sich gegen die Kunst. Mit dem Sieg des Flugzeugs, das bereits das immer noch aktuelle Auto überholt hat, sieht sich der Musiker einer neuen folgenschweren Tatsache gegenüber. Es ist die Übermaschine im Vergleich mit allen anderen, die schon Musik machten und weiter Musik machen werden.
Am Klavier rang noch der Mensch als Musiker mit der Maschine. Er konnte sie beseelend beherrschen. Nun ist die Maschine fertig und im Zuge, ihn zu überwinden.
Das entseelte zum Schlagzeug werdende Klavier spricht von entgötterter Musik.

VERDI ALS LIBRETTIST

VON

WILHELM VIRNEISEL-KOBLENZ

Im Jahre 1913, in dem sich die Wiederkehr des Geburtstages Verdis zum hundertsten Male jährte, wurde von italienischer Seite ein stattlicher Band Briefe Verdis[1]) vorgelegt und damit neues wertvolles Material zur Erkenntnis des Menschen und Künstlers Verdi geboten. Merkwürdigerweise ist es bis heute kaum zur Biographie des Meisters oder zu Einzeluntersuchungen herangezogen oder gar ausgenutzt worden, wenn man von der Arbeit Adolf Weißmanns,[2]) die wohl nur für Deutschland in Betracht kommt und Wesentliches den Briefen entnimmt, absieht. In Deutschland, das dem Opernschaffen Verdis das lebhafteste Interesse entgegenbringt, sich aber wissenschaftlich, abgesehen von Hermann Kretzschmar[3]) und Alfred Heuß[4]) noch gar

[1]) I copialettere di G. V. publicati e illustrati da G. Cesari e A. Luzio. Milano 10 Oktobre 1913.
[2]) A. Weißmann: Verdi. Stuttgart-Berlin 1922, Deutsche Verlags-Anstalt.
[3]) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1913.
[4]) Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XV, 3.

nicht mit dem Problem Verdi beschäftigt hat, wurde erst durch Franz Werfel die Aufmerksamkeit auf den Menschen[1]) und Briefschreiber[2]) Verdi gelenkt. Neben einer Auswahl aus den Copialettere bringt Werfel Teile des Briefwechsels mit A. Somma,[3]) dem Librettisten des »Maskenball«, und zitiert auch Briefe aus mancherlei Biographien. I copialettere lassen manches Licht auf die Entstehung zahlreicher Werke fallen, und am interessantesten sind vielleicht die Briefe dieses Sammelwerkes, die die Genesis des Librettos der »Aida« und deren erste Aufführungen behandeln. In 33 Schreiben[4]) ist die Versifizierung des Prosaentwurfs des Aidasujets durch Antonio Ghislanzoni, den Empfänger aller dieser Briefe, und Verdi selbst in ihrem Werden zu verfolgen.
Über die Keime des Librettos war lange Zeit Dunkelheit verbreitet, die indes an Hand der copialettere[5]) wie aus Pougins Biographie[6]) leicht zu erhellen ist. Verdi hatte die Aufforderung, eine Oper für Kairo zu schreiben, bereits mehrere Male abgelehnt. Auch den Bemühungen du Locles war es nicht gelungen, ihn anderen Sinnes zu machen. Erst der ihm übersandte Entwurf der Handlung bewog ihn, die Einladung anzunehmen. Du Locle, der als sicherer Gewährsmann zu betrachten ist, läßt sich über das Weitere in einem Schreiben an den Redakteur des in Rom erscheinenden Blattes »L'Italie« anläßlich einer Polemik in der italienischen Presse über die Urheberschaft der »Aida« vernehmen:[7]) »Rom, 28. März 1880.... die Grundlage des Gedichtes stammt von Mariette-Bey,[8]) dem berühmten Ägyptologen. Ich habe das Libretto Szene für Szene in französischer Prosa und zwar in Busseto unter den Augen des Meisters geschrieben, der sich in beträchtlichem Maße an der Arbeit beteiligte. Im besonderen ist das Finale des letzten Aktes mit den beiden übereinander spielenden Szenen seine Erfindung.
Die Übertragung dieser Prosa in italienische Verse war die Aufgabe des Herrn Ghislanzoni. Er hat sie sehr korrekt damit angedeutet, daß er einfach auf die Partitur schrieb: ›Versi di Ghislanzoni‹. Nachdem die Musik geschrieben war, wurden diese Verse ihrerseits wieder für die französische Vorstellung in das Französische übersetzt ...« Ghislanzoni entledigte sich seiner Aufgabe unter mündlicher[9]) und schriftlicher Assistenz Verdis, welch letztere in ihrer Bedeutung aus den weiteren Darlegungen ersichtlich werden möge. Die Zusammenarbeit beider Männer an der Oper vollzog sich in der Weise, daß Ghislanzoni dem Meister die von ihm bearbeiteten Teile des Buches sandte, die

[1]) Werfel: Verdi, Roman der Oper 1924. (Vgl. die Ausführungen zu diesem Roman in dieser Zeitschrift, 17. Jahrgang, S. 132 f.)
[2]) G. Verdi, Briefe. Herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel, 1926.
[3]) Vgl. Istel in »Die Musik«, 13. Jahrgang, S. 834ff. und im 53. Jahrgang (1917) des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, S. 72 ff.
[4]) I copialettere, S. 638—675.
[5]) A. a. O., S. 224, Anm. 2, S. 635 f.
[6]) A. Pougin: Verdi, sein Leben und seine Werke. Deutsch von A. Schulze, Leipzig 1887, S. 189ff.
[7]) Pougin, a. a. O., S. 190.
[8]) I copialettere, S. 227, Anm. 2.
[9]) I copialettere, S. 365ff., 642f., 653ff.

dieser dann komponierte. Verdi durfte es auf sich nehmen, das Werk auf diese Weise zu fördern, da er ja durch seine Tätigkeit mit du Locle über die Handlung orientiert war. Die Komposition der Oper nahm auf Grund der Briefe ihren Anfang im August 1870 und dauerte bis Januar 1871. Im August 1871 nahm Verdi noch einige Änderungen vor und kurz vor der Uraufführung (24. XII. 1871) schickte er an den dirigierenden Kapellmeister G. Bottesini noch Verbesserungen ein, die die Stretta des Duetts Amneris-Aida 2. Akt betreffen.

Überblickt man die »*Libretto*«-*Briefe* Verdis mit ihren andauernden Änderungsvorschlägen als Ganzes, so offenbaren sie mit großer Deutlichkeit das Ziel, auf das Verdi hinsteuerte: die künstlerische Wirkung. Ihm lag es fern, die Dichtung Ghislanzonis als solche kritisch zu werten: »Sia detto una volta per sempre ch'io non intendo mai parlare dei suoi versi che sono sempre buoni...«;[1]) er wollte nur die Wirkung auf der Bühne in Ghislanzonis dazu unzureichenden Versen erzielen: »... Le ripeto per la ventesima volta: Io non desidero che una cosa: riuscire ...«[2]) So mußten alle überflüssigen Verse fallen, die Szenen auf die kürzeste und knappste Weise erfüllt werden. Die parola scenica erschien ihm das Mittel dazu, nach dem er wiederholt verlangte: la parola scenica, das Bühnenwort »... che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione ...«;[3]) Bühnenverse, die dem Schauspieler bzw. Sänger Gelegenheit zur Aktion geben und gleichzeitig die Personen, in deren Mund sie gelegt werden, charakterisieren. So kam Verdi aus mancherlei Gründen dazu, die Unterdrückung unklarer und schiefer Verse zu verlangen, mochte ihr Bau und Klang noch so schön sein. In Prosa — zuweilen auch im Vers — skizzierte Verdi die Szenen, wie sie ihm erstrebenswert und brauchbar erschienen, und Ghislanzoni hatte nur noch die poetische Form zu geben, bei der er sich sehr vor der Schablone hüten mußte. Die Situation war oft Anregerin des Versbaues, der wiederum auf die musikalische Gestaltung wirksam war. Unzählige Male schlug Verdi Wechsel im Metrum vor; Sieben-, Zehn-, Zwölf-Silbner und Dantesche Terzinen forderte er je nach der Situation, die andererseits im gegebenen Momente soweit erstarken durfte, daß sie den Vers zerbrach. Seine Ausführungen darüber gipfeln in dem Satze, dessen Inhalt in anderer Form schon dem Munde manchen Opernmusikers entflossen war: »... Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare nè poesia nè musica.«[4])

Das Verhältnis Ghislanzoni-Verdi verschob sich im Verlauf der Arbeit immer mehr zugunsten Verdis, derart, daß Ghislanzoni im letzten Akt nur mehr bloß ausführendes Organ Verdischen Willens war. Zwar hatte Verdi auch schon zu früheren Szenen Wesentliches beigesteuert und veranlaßt, aber die Aus-

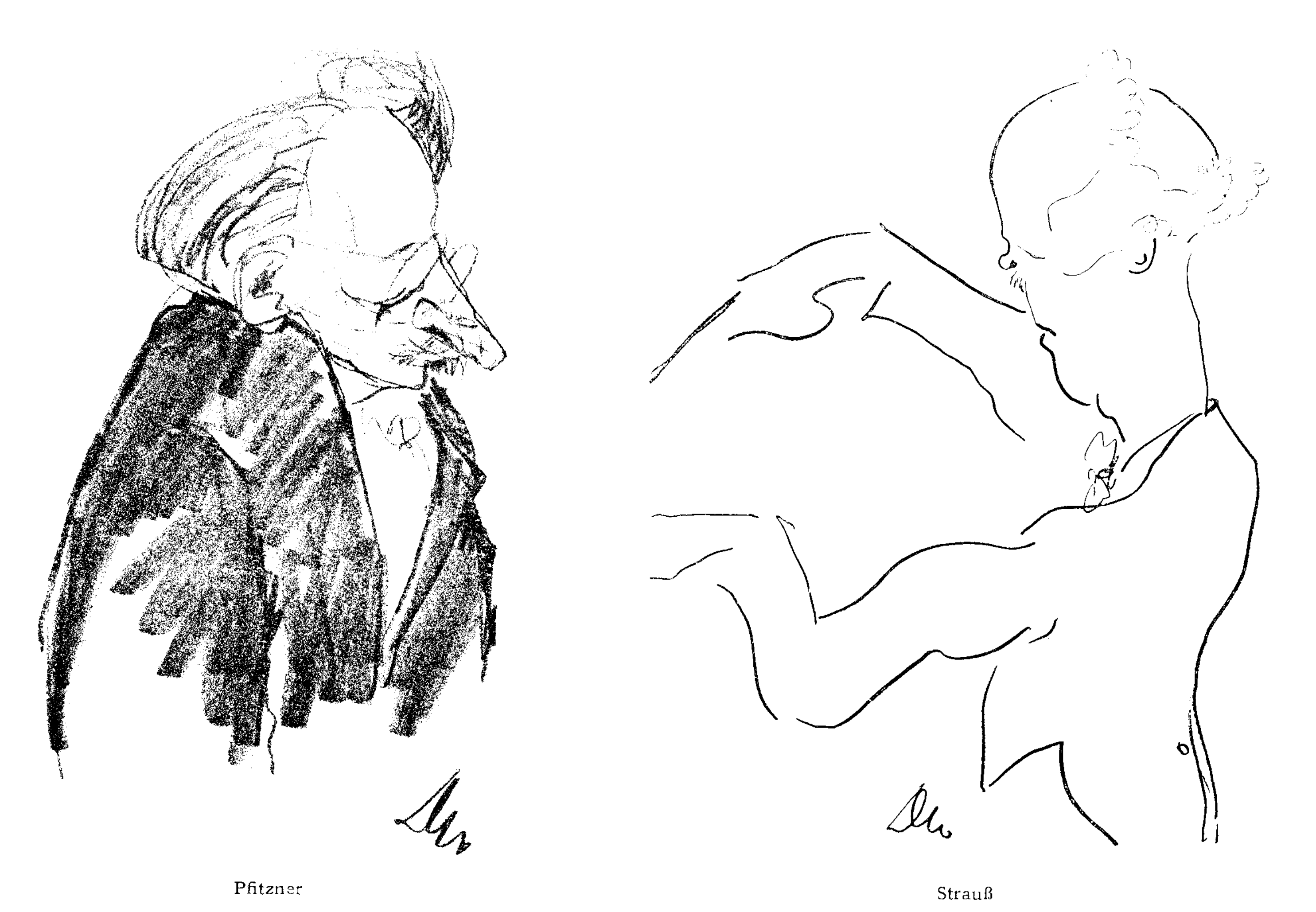
[1]) I copialettere, S. 651.
[2]) A. a. O., S. 657.
[3]) A. a. O., S. 641.
[4]) A. a. O., S. 641.

arbeitung ließ doch Ghislanzoni noch ziemlichen Spielraum. Die erste Szene des ersten Aktes [1]) ist wohl ganz nach des Dichters Auffassung gebaut, nur die Teilnahme der Amneris an der Hymne geht auf Verdi zurück. Wesentlich größeren Anteil nahm der Meister an der zweiten Szene,[1]) deren Fassung durch Ghislanzoni seinen Wünschen nicht entsprach. Sie hatte nicht die erwartete Bedeutung und die nötige Feierlichkeit unter Ghislanzonis Hand erhalten, und die nicht genügende Charakterisierung der Priester mißfiel ihm ebenso wie das Fehlen oder nur undeutliche Zutagetreten der parola scenica. Eine Woche später nach Empfang der Ghislanzonischen Dichtung konnte Verdi ihm den Plan dieser Weiheszene, wie er sie ersehnte, mitteilen. Ihre Gliederung in die dreistrophigen Gesänge (litanie) der Priesterinnen, das Respondieren der Priester in ebensoviel Strophen, den Opfertanz, das Rezitativ des Ramphis wie das anschließende Gebet verdankt man Verdi ebenso wie die wesentlichen Züge des Beginnes des 2. Aktes bis zu dem Duett der beiden Frauen. Verdi wies Ghislanzoni zum Vergleich auf eine Szene im »Don Carlos« (Oper von Verdi, 1. Akt, 2. Abteilung) hin, wo sich auch durchaus keine Handlung vollziehe, wo es aber durch Chorepisoden und eine Kanzone gelungen sei, eine »vera piccola scena« zu machen. Um sich dem Poeten ganz verständlich zu machen, entwarf Verdi eine Skizze dieser Szene, von der sich Ghislanzoni weitgehend leiten ließ. Gleichzeitig deutete Verdi den Charakter der Strophen, kriegerischen für die erste, lieblichen für die zweite, — die Verse der Amneris sollten wollüstige sein — und das Metrum an, das ihm hier wie an anderen Stellen sehr wesentlich für die Komposition schien. Das anschließende Duett Amneris-Aida erregte seine besondere Aufmerksamkeit mit dem Moment, wo der Dialog sich stark erhitzt und in dem gegenseitigen Sichbekennen der Königstöchter als Rivalinnen seinen dramatischen Höhepunkt erreicht. Die heutige Textordnung dieser Episode dankt ihre dramatische Schlagkraft Verdi, der hier zum ersten Male mit Nachdruck gegen Ghislanzonis »schöne« Verse die parola scenica geltend machte und klar erläuterte, und an Hand dieser Erwägungen die Librettokunst der »versi scolti« deutete und zu jener oben bereits mitgeteilten Feststellung des unter Umständen notwendigen Verhältnisses von Theaterdichter und -musiker zur Dichtung und Musik kam. Bei der textlichen Gliederung des Gran Finale secondo war Verdi besorgt um die den einzelnen Chorgruppen in den Mund zu legenden Worte. Er sah die Szene lebhaft vor sich und bemerkte, daß auch die auf der Bühne anwesenden Priester irgendwie an der Handlung teilnehmen müßten, etwa im Sinne des »Abbiamo vinto coll' aiuto della divina providenza. Il nemico si è reso. Iddio ci aiuti anche per l'avvenire«. Auch für den abschließenden Chor forderte er die Beteiligung der Priester mit ihrem Führer Ramphis, der eine Persönlichkeit sei, und der Gefangenen, die nicht schweigen könnten. Aus dieser textlichen Anlage ergab sich die musikalische, die ihren strahlenden Höhepunkt hat in den Takten der

[1]) Benennung nach der kleinen Partiturausgabe bei Ricordi.

Zusammenkoppelung der drei Hauptthemen kurz vor Ende dieses Finales. Große Mühe verursachte Verdi die textliche Gestaltung des Auftrittes des Amonasro als Gefangener und das Erkanntwerden des Äthiopierfürsten durch seine Tochter. Nicht weniger als vier Briefe an Ghislanzoni beschäftigten sich mit dieser Frage, und wie sehr der Komponist mit ihr gerungen hat, geht aus einem jener Briefe hervor, in dem er davon spricht, daß er sechsmal diese Stelle bearbeitet habe und sie noch immer nicht geglückt sei. Es handelte sich für Verdi um eine einfache Anordnung der Worte, aber die Situation erschien ihm so wichtig, daß es unbedingt vonnöten sei, daß jedes Wort an der rechten Stelle stehe und keines zu viel da sei; zugleich sollte das Publikum genau wissen, worum es sich handelt. Das Resultat der langen Überlegungen des Meisters ergab eine Skizze, die für Ghislanzoni wiederum Vorbild wurde. Der feierliche Charakter des Einleitungschores zum 3. Akt ließ Verdi den Dichter um eine knappe Fassung dieses Gesanges bitten, und die ernste Atmosphäre, die das Priestergebet, dessen Wortlaut auch Verdischen Gedankengängen verbunden ist, ausstrahlt, gab ihm nicht erst bei der Wiederdurchsicht und Nachkorrektur der Oper den Gedanken ein, das folgende kurze Rezitativ der Aida zu einem Idyll auszuarbeiten. Verdi fügte gleich eine Skizze bei, der der nachschaffende »Dichter« getreulich folgte. Die Hineinbeziehung der Erinnerung an Vater und Brüder unterließ Ghislanzoni, wie es ihm freigestellt war, und ergriff sofort die Worte »oh patria mia ...«, um deren Beibehaltung der Komponist aber dringend bat, da diese ihm als Refrain einer jeden Strophe gut verwendbar erschienen. Das szenisch viel wirksamere plötzliche Erscheinen des Amonasro im Gebüsch gegenüber dem Ghislanzonischen Ruf desselben nach seiner Tochter ist Verdis Eigentum, und die Sprache Amonasros als eines wilden und stolzen Königs hat durch ihn manchen charakteristischen Zug erhalten, so gleich zu Beginn seines Auftritts, wo das zarte »Io del tuo cor leggo i misteri« dem bestimmten »Nulla sfugge al mio sguardo« weichen mußte. Der weitere Verlauf des Duettes in Ghislanzonischen Versen schien ihn befriedigt zu haben, nur die dem Fluche des Königs auf seine Tochter folgenden Äußerungen Aidas, die nach dem »fürchterlichen Bilde« und der Beleidigung von seiten des Vaters nicht anders als in abgerissenen Worten sprechen könne, veranlaßten hier kurze knappe Worte und die Bemerkung: molto sottovoce e cupo. Was Verdi zu dem Duett Aida-Radames zu sagen hatte, bezog sich auf Versbau, Inhalt der Verse, Beibehaltung einzelner, von denen er sich in der Komposition eine besondere Wirkung versprach, und auf einige das Dramatische betreffende Mitteilungen. Die Verteilung des Rezitativs und der »kantablen« Stellen im ersten Teile des Duetts wurde nach Verdis Vorschlag geregelt, der dahin lautete, das für den Fortgang der Handlung Bedeutungsvolle zwecks größerer Deutlichkeit und Wirkung im Rezitativ Ausdruck gewinnen zu lassen. Die Ghislanzonischen Verse »D'Amneris l'odio fatal saria, insiem col padre dovrei morir« waren ihm keine »scenici«, d. h. sie gaben dem Schau-

spieler keine Gelegenheit zur Aktion. Das Publikum wäre durch sie nicht aufmerksam geworden und die Situation verloren gegangen. Verdi verlangte größere Entwicklung und gab Ghislanzoni abermals in einer beigefügten Skizze seine Wünsche kund. Die Einführung der für Radames verhängnisvoll werdenden Frage wurde von Verdi eingehend geprüft. Der Vorschlag Ghislanzonis, an die Entdeckung des militärischen Geheimnisses, dessen Erkundung dem Amonasro auf Verdis Wunsch eine »frase detta con gioia feroce: Anche i miei saranno nelle gole di Napata« entlockt, ein Terzett anzuknüpfen, wurde verworfen mit der Begründung, daß hier kein Moment sei, da »fermarsi a cantare«. Der dramatische Blick Verdis wollte die Ereignisse Schlag auf Schlag folgen und den Auftritt der Amneris sich sofort anschließen lassen. Die den Personen in den Mund zu legenden Worte skizzierte Verdi knapp; die ganze Schlußszene von dem Verrat des Radames an bis zum Erscheinen der Amneris einschließlich, dessen Textfassung auch wiederholten kleinen Änderungen unterlag, baut sich in ihrer heutigen Gestalt direkt auf Verdis Entwurf auf. Mit dem Beginn des 4. Aktes ist die gewisse Selbständigkeit Ghislanzonis gebrochen. Hatte er, wie wir sahen, zu Anfang der Oper, im 1., 2. und auch 3. Akte noch recht viel Eigenes geben dürfen, hier wurde er ganz Untertan Verdischer Idee. Die sehr ins einzelne gehenden Entwürfe dieser Szenen aus der Feder Verdis wiesen ihm genau den Weg, von dem er nicht weichen durfte. Die Mitarbeit Verdis steigert sich zuletzt dahin, daß er selbst Verse zurechtstümpert und diese komponiert. Klarheit kann hier nur ein Vergleich der Entwürfe mit der Partitur bieten, der an Hand der copialettere wie jener leicht anzustellen ist.
Genau so bedeutsam als für die Szene Radames-Amneris waren Verdis Angaben für die des Gerichtes und den Abschluß dieses Bildes. Der Gedanke eines Monologes der Amneris vor Beginn des Gerichtes ist ebenso Verdisch wie jener, Amneris nach jeder Anklage einen Verzweiflungsschrei ausstoßen zu lassen. Der Haß der Königstochter gegen die Priester ist Verdis Anregung so gut wie ihr Entsetzen über das Urteil. Für den Chor im Innern des Gewölbes gab Verdi Wünsche bezüglich des Metrums kund, und eine vorgesehene Soloszene der Amneris am Schluß dieses Bildes wich einer Idee, die Ghislanzoni nach Verdis Ansicht vielleicht für »troppo ardita e violenta« halten konnte. Die Priester sollen auf die Bühne zurückkehren und Amneris beim Wiedersehen wie eine Tigerin die herbesten Worte gegen Ramphis schleudern; dann die Priester antworten: »E traditor! morrà!«, die Szene verlassen und Amneris den Fluch auf sie schleudern. — Für den Kerkerakt, den Liebestod gab Verdi genaue Richtlinien. Von du Locle ist mitgeteilt worden, daß die Handlungsstätte in ihrer Teilung der Bühne in zwei Etagen, das Innere des Vulkantempels und den Kerker auf Verdi zurückzuführen ist. Darüber hinaus aber erstreckte sich Verdis Einfluß wiederum auch auf Versbau, Verteilung von Monolog-, Dialog- und Ensemblegesang. Für Verdi konnte und durfte diese Szene nichts anderes sein als ein reiner und einfacher Gesang. Wie ein



Pfitzner

Strauß

Karikaturen von B. F. Dolbin

Schönberg



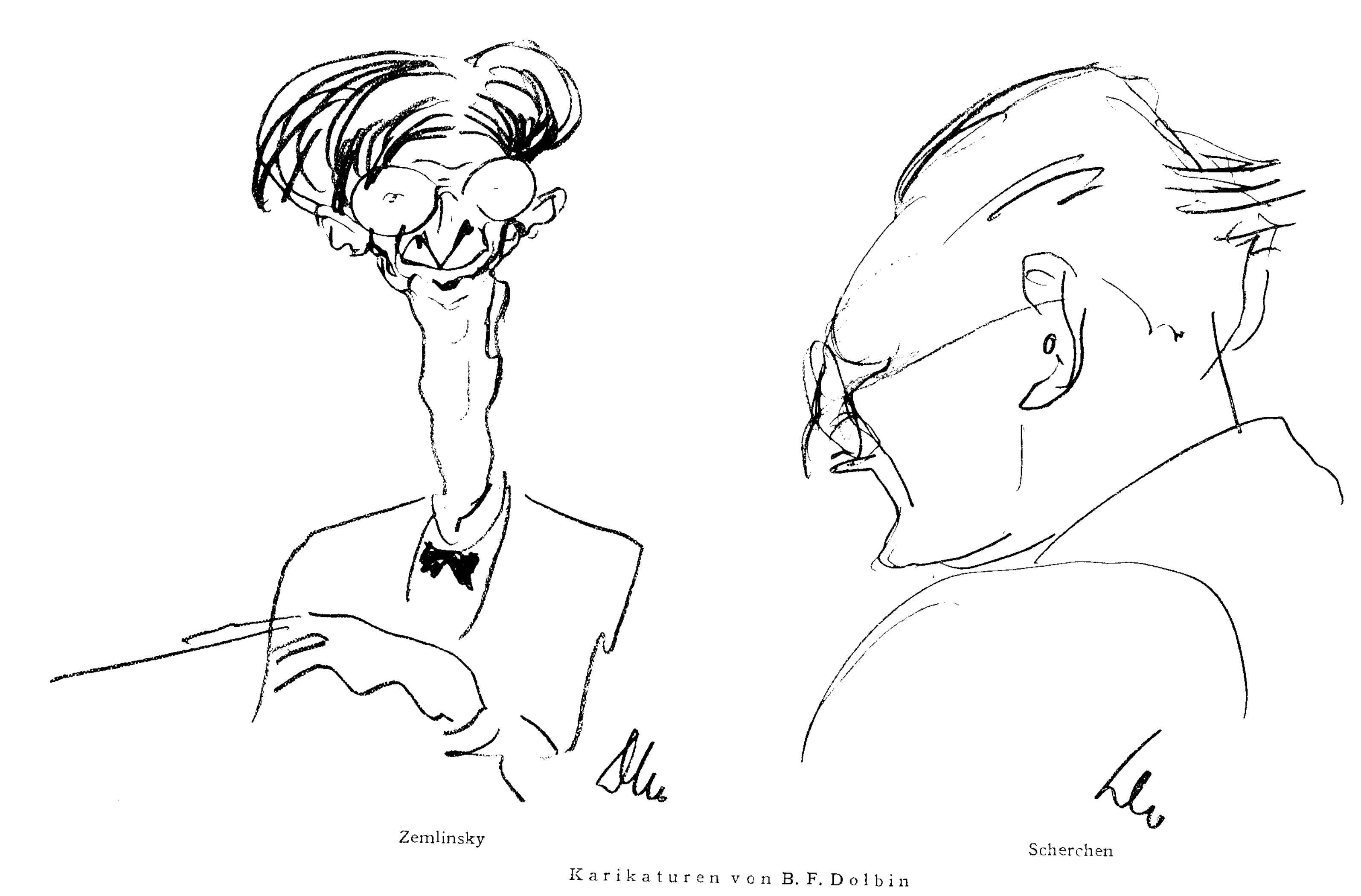
Berg

Karikaturen von **B. F.** Dolbin

Schalk

Kleiber

Karikaturen von B. F. Dolbin



Zemlinsky

Scherchen

Karikaturen von B. F. Dolbin

Wechsel im Metrum für die musikalische Gestaltung ihm vorteilhaft deuchte, so wollte er auch im Text alles vermieden wissen, was im traditionellen Todeskampf gebräuchlich und in Worten wie »io manco; ti precedo; attendimi! morta! vivo ancora« abgegriffen war. Er erstrebte »qualche cosa di dolce, di vaporoso, un a due brevissimo, un addio alla vita«; dahin glaubte er zu gelangen und ein abwechslungsvolles, gut entwickeltes Ganzes zu erzielen durch die Vereinigung eines cantabile un po'strano für Radames, eines andern a mezz'aria für Aida, der Nänie der Priester, den Tanz der Priesterinnen, das addio alla vita der Liebenden, und das in pace der Amneris. Aida solle in die Arme Radames' sinken, Amneris auf dem Stein des Gewölbes kniend ihr requiescat in pace singen. Eine Betrachtung der Skizze Verdis läßt erkennen, daß mit der letzten Szene der Aida der große Komponist sich zum Theaterdichter aufschwang.

ZUR FRAGE DER MUSIKALISCHEN SYMBOLIK

VON

GEORG ANSCHÜTZ-HAMBURG

Es ist kein Zufall, daß in der allgemeinen Kunstbetrachtung sowie in der Ästhetik und der Philosophie der Gegenwart der Symbolbegriff zu denjenigen Elementen gehört, denen man auf Schritt und Tritt begegnet. Zwar ist unsere Zeit alles andere als romantisch eingestellt. Aber dafür haben ihre Kunstformen eine unendliche Mannigfaltigkeit angenommen. Die verschiedensten Stilrichtungen durchkreuzen und überdecken sich. Werke vergangener Zeiten oder entfernter Kulturen werden studiert und geben Anregung zum Schaffen. Dadurch drängt sich stärker als früher die Frage nach ihrer Bedeutung und ihrem Inhalt auf. Wir müssen die in den Kunstwerken vorliegenden greifbaren Formen ausdeuten, das bloß formal Gegebene zu dem hinter ihm Gemeinten in innere Beziehung bringen. Diese Aufgabe erwächst sowohl dem Betrachtenden und Genießenden, als auch dem ästhetisch-philosophisch Erkennenden und Wertenden. Die Inbeziehungsetzung des unmittelbar Vorliegenden zu dem dahinter Verborgenen, die in neuer Weise das alte Problem von Form und Inhalt in der Kunst umschließt, drängt zu einer besonderen Betrachtung, die sich um das Problem der *Symbolik* verdichtet hat.

Trotz der häufigen Verwendung des Symbolbegriffs in der gegenwärtigen Musikliteratur sucht man vergeblich nach einer klaren Definition. Es scheint fast zu einer geistigen Mode geworden zu sein, ihn zu gebrauchen und das Kunstwerk mit seiner Hilfe auszudeuten. Bisweilen begegnet man auch schroffen Ablehnungen einer musikalischen Symbolik. In beiden Fällen muß man sich aber den Begriff erst zwischen den Zeilen heraussuchen, ehe man über Anerkennung oder Ablehnung des mit ihm gemeinten Tatbestandes entscheiden kann. Dieser Mangel ist indessen durch die Tatsachen begreiflich.

Denn schon der geringste Versuch, den Begriff der Symbolik zu umreißen, führt nicht nur zur Erkenntnis beträchtlicher Schwierigkeiten, sondern auch zu der Entdeckung, daß die Frage der Symbolik mit der des musikalischen Ausdrucks überhaupt weitgehend identisch ist. Man wird sich trotzdem fragen müssen, ob die Identifizierung der beiden Begriffe Symbol und Ausdruck in der Musik zweckmäßig sei oder ob es sich nicht empfiehlt, die Symbolik enger zu umgrenzen und den Ausdruck als das Umfassendere zu betrachten. Um das zu entscheiden, ist eine grundsätzliche Betrachtung aller hauptsächlichen Ausdrucksformen in der Musik erforderlich. Eine solche Notwendigkeit ergaben auch die Vorträge und Verhandlungen des dritten Kongresses für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft,*) auf dem Wichtiges, wenn auch begreiflicherweise nicht Erschöpfendes und Endgültiges über das Symbolproblem in der Musik vorgebracht wurde.

Das Gesamtgebiet aller Symbolik läßt sich nach verschiedenen Gesichtspunkten aufteilen. Bald verwendet man dabei den Gesichtspunkt der Entstehung und Entwicklung von den primitiven Kulturen bis zur Gegenwart. Bald wieder wird rein logisch-analytisch eine Rangstufenfolge festgestellt. Bald endlich wird versucht, von dem unmittelbar Naheliegenden in der Wahrnehmungswelt auszugehen und zu den komplexesten Erscheinungen des Geisteslebens fortzuschreiten. Daneben können aber gänzlich andere Gesichtspunkte maßgeblich sein. Man erinnert sich etwa des Umstandes, daß zu jeder Symbolik mindestens zweierlei gehört, das nach der buchstäblichen Bedeutung des Wortes »zusammengeworfen« miteinander irgendwie innerlich verbunden wird. Infolgedessen können zwischen den beiden Elementen, der vorliegenden Form und dem darin Gemeinten oder Ausgedrückten, die verschiedenartigsten Beziehungen bestehen. Beides kann sich weitgehend decken, so daß die Form dem in ihr zu übermittelnden Inhalt entspricht, also kongruent ist. Umgekehrt kann der Fall eintreten, daß eine Inkongruenz besteht. Die Form scheint von dem Inhalt insofern abzuweichen, als sie nur eine Seite an ihm herauskehrt, wodurch eine Stilisierung, Typisierung, Idealisierung oder Karikierung entsteht. Weiter kann ein Zusammenhang zwischen formal Vorliegendem und Bedeutung darin vorliegen, daß rein auf Grund der Erfahrung eine assoziative Verknüpfung entsteht. Bei Primitiven werden Gegenstände, Steine, Hölzer, Tiere, Pflanzen, zu Trägern einer solchen zufälligen Bedeutung. Auch für unsere Auffassung von Gegenständen des gewöhnlichen Lebens oder des Kunstschaffens besteht häufig eine solche rein zufällige, assoziative Verknüpfung, wie diejenige des Kreuzes mit dem Christentum, des Äskulapstabes mit der Medizin usw. Auch in der Musik kennen wir solche Fälle rein assoziativer Verknüpfung, wie sie durch Klangfarben einzelner Instrumente, durch Rhythmen oder durch den Aufbau in der Komposition mit unmittelbarer Deutlichkeit an irgendwelche bekannte Situation des Lebens erinnern. Endlich

*) In Halle a. S. vom 7.—9. Juni 1927.

können noch zwei große Gruppen unterschieden werden. Im einen Falle handelt es sich um den Ausdruck des vom Komponisten mit mehr oder minder deutlicher Absicht Gewollten und Intendierten. Im anderen Falle dagegen finden wir etwas ausgedrückt, das ungewollt oder spontan in das Kunstwerk eingeht. Es handelt sich hier zunächst überall um reine Tatsachenfragen, um das, was tatsächlich für den Hörenden in der Musik liegt oder liegen *kann*. Dieses Problem berührt sich zwar mit den Gedanken von Eduard Hanslick, läßt aber vorläufig die von ihm aufgeworfene Frage unberührt, was die Musik ausdrücken *solle*.

Unter Verwendung des zuletzt genannten Gesichtspunktes ergibt sich eine klare Einteilung aller musikalischen Symbolik. Innerhalb des vom Komponisten Intendierten können wir zunächst einen allgemeinen Ausdruck unterscheiden. Die Musik übermittelt uns Freude und Schmerz, Ruhe und Erregtheit, Gewichtiges und Spielendes, Tragisches und Belustigendes, Erhabenes und Niedriges, Wuchtiges und Kleinliches, in seltenen Fällen auch Komisches. Indem sie dies tut, werden die von ihr verwendeten Formen zu Vermittlern, zu Repräsentanten, zu Symbolen eines hinter ihnen liegenden und gemeinten Inhalts, nämlich zum Objekt gewordener Gefühle, Stimmungen und allgemeiner Zuständlichkeiten des psychischen Lebens. Nur dadurch, daß wir diesen Symbolwert der Formen erfassen, wird die Musik für uns zur Musik, sie wird mehr als etwas nur Formales. Sie erhält Inhalt und Ausdruck. Sie erhält Bedeutung. In psychologischer Hinsicht wird sie Trägerin objektivierter Erlebnisse, in ästhetischer Hinsicht übermittelt sie uns Werte. Unsere bisherige Musikästhetik hat diesem besonderen Gebiet, das man im engeren Sinne als das Problem der »*ästhetischen Kategorien*« fassen könnte, noch zu wenig Beachtung geschenkt, wenngleich gerade von einer grundsätzlichen Klärung dieses Punktes erst ihre wirkliche Begründung und ihr erfolgreicher Ausbau zu erwarten ist. Viele Eigentümlichkeiten einzelner Meister, das Typische, das sie von anderen unterscheidet, die einzelnen musikalischen Stilgattungen lassen sich erst dann recht verstehen und würdigen, wenn jene Frage der Kategorien behandelt ist.

Die musikalischen Formen enthalten für uns aber nicht nur einen *allgemeinen* Ausdruck, sondern ihre Aufgabe liegt oft in der *Vertonung* eines ganz *Speziellen*. Man darf nicht nur die Frage erheben, ob Musik rein für sich, in ihrer »absoluten« Gestalt, etwas ausdrücken könne und was, sondern wir müssen auch ihre Rolle in der Verbindung mit außermusikalischen Inhalten würdigen. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß fast alle großen Meister auch Vokalkompositionen geschaffen haben, daß sie mithin die Mittel der Musik in den Dienst einer textlichen und gedanklichen Unterlage stellten. Eine solche Verbindung darf jedoch nicht einseitig begründet werden, als wenn die Musik nur das, was der Text schon sagt, noch einmal mit ihren spezifischen Mitteln auszudrücken habe. In der Verknüpfung mit dem Text erhält sie vielmehr die

Aufgabe, das mit Worten und Sätzen nicht voll Erschöpfbare zu vermitteln, das in Worten, Begriffen und Sätzen nur in seinen groben Umrissen Ausdrückbare mit einem Gefühls- und Stimmungsinhalt zu erfüllen, wie er dem schaffenden Künstler vorschwebt. Die gleichen oder ähnlichen musikalischen Formen erhalten auf diese Weise bald den einen, bald den anderen Symbolwert. Es wäre verkehrt, hierin eine Beschränkung musikalischen Ausdrucks zu erblicken. Gibt es doch innerhalb unseres gesamten Bewußtseins und Geisteslebens nirgends ein Element, das nicht durch Verknüpfung mit einem anderen zum Träger einer neuartigen Bedeutung werden könnte. In dieser Hinsicht besteht zwischen den klassischen und den romantischen Formen der Musik kein grundsätzlicher Unterschied. Nur muß uns die klassische Melodie als Träger eines Gefühls- und Stimmungsausdrucks gelten, den der Meister in der Gesamtheit eines Liedes oder Textes erblickt, während die Romantiker mehr und mehr auf eine »Vertonung« einzelner Gedanken oder gar einzelner Begriffe und ihrer Stimmungsinhalte hinarbeiten.

Von der eigentlichen textlichen Vertonung zu unterscheiden ist das, was man *Tonmalerei* genannt hat. Sie findet sich wesentlich bei den Romantikern, geht jedoch in ihren Anfängen weit zurück und hat wahrscheinlich schon in den Dramen der alten Griechen eine Rolle gespielt. Aus der klassischen Epoche denkt man etwa an die Figur aus der Bachschen Matthäus-Passion, welche das Zerreißen des Vorhangs im Tempel symbolisiert; ferner an das Rauschen des Wassers in Haydns Schöpfung und vieles andere. Je mehr sich die Klassik zeitlich der Romantik nähert, um so häufiger finden wir Beispiele. Bei Beethoven sind sie schon sehr zahlreich. Mit Recht nennt Hans Pfitzner die »dudelnde« Figur im ersten Satze der Pastoralsinfonie stimmungerzeugend. Typisch ist auch die Stimmungsmalerei in der Kerkerszene aus »Fidelio«. Je mehr wir uns dem Höhepunkt der Romantik bei Richard Wagner nähern, um so häufiger wird die Tonmalerei, um so mehr finden wir Formen, die eine allgemeine oder spezielle Stimmung des seelischen Erlebens, etwa objektiviert in der Natur, symbolisieren. Die Figuren des Feuerzaubers haben mit dem Züngeln der Flammen das Unstete, Sprühende, Lichte gemeinsam. Im Waldweben werden gleichzeitig die Vogelstimmen stilisiert und symbolisiert, während die begleitenden Orchesterfiguren das Heimliche, Liebliche, Mystische des Waldlebens zum Ausdruck bringen. Bei Wagner geht die Tonmalerei bekanntlich bis in die kleinsten Einzelheiten. In den reiferen Werken symbolisiert nicht nur der schroffe Wechsel von einer Tonart in die andere, sondern diese selbst die einzelne Persönlichkeit, die in die Handlung eintritt. Komplexe Klangfiguren werden zu Trägern bestimmter Charaktere, nicht nur, wie sie im Grunde als stabile seelische Struktur beschaffen sind, sondern auch, wie sie sich in einzelnen äußeren oder inneren Verfassungen präsentieren. Daher kommt es, daß sich einzelne Persönlichkeiten, Gegenstände, Situationen oder Mächte meistens nicht durch eine einzelne starre Form kennzeichnen, sondern daß uns

eine häufige Variation derselben Grundfigur oder auch ganz wechselnde Formen die verschiedenen Seiten eines und desselben Objektes markieren. Diese umfassende Art der Tonmalerei bedeutet ein Gemisch aus zahlreichen Formen des Symbols. Wir finden in ihr unmittelbare Gefühls- und Stimmungselemente ebenso wie den häufigen Appell an unsere Erfahrung und unser Wissen. Teils wird eine solche Erfahrung erst im Laufe der musikalischen Dramen neu gebildet, wie bei der überwiegenden Mehrzahl der Motive; teils wird die allgemeine Erfahrung des Lebens vorausgesetzt, wie bei dem Klang der Waldhörner und ihren Quinten, bei der rhythmischen Anspielung auf das Tanz- und Marschmäßige, auf die Vogelstimmen usw.

Von allen Arten dieser musikalischen Symbolik ist nun diejenige zu unterscheiden, die für uns *spontan* oder von selbst in den Werken niedergelegt ist. Wir können sie wieder in zwei große Gruppen einteilen, und zwar entsprechend den bekannten Begriffen des Personal- und des Zeitstiles. Im einen Falle handelt es sich um den Ausdruck, der für uns in jedem Kunstwerk unmittelbar liegt und sich auf die Persönlichkeit des Schaffenden bezieht. Im anderen Falle meinen wir den symbolischen Wert, den das Kunstwerk als Repräsentant einer bestimmten Zeit- und Kulturepoche, einer Lebens- und Weltanschauung und im speziellen einer bestimmten Art und Entwicklungsstufe des musikalischen Schaffens und Auffassens darstellt.

Das Auffassen und Bewerten eines Werkes hat zwar immer zunächst in der Weise zu erfolgen, daß wir es unbeeinflußt durch irgendwelches Wissen auf uns wirken lassen. Es ist jedoch praktisch unmöglich, daß wir uns ihm gegenüber nur verhalten, als sei es eine objektive Gegebenheit, losgelöst von allem Menschlichen, losgelöst insbesondere von der Persönlichkeit seines Schöpfers. In wenigen Fällen mag es allerdings gelingen, ein Werk lediglich als den Ausdruck einer Zeit- und Kulturepoche, mithin als etwas Überpersönliches zu betrachten. Besonders aber bei Schöpfungen aus der jüngeren Vergangenheit unserer abendländischen Musik ist eine derartige Einstellung nur selten möglich oder gar erwünscht. Mindestens ein hoher Prozentsatz unserer großen Meister hat sich in den Werken selbst objektiviert. Die einzelnen Formen ihrer Kompositionsweise sowie das Ganze ihres Schaffens bedeuten den Ausdruck einer in sich fest geformten markanten *Künstlerpersönlichkeit*, so daß die Auffassung und Bewertung mit dem Verständnis eben dieser Persönlichkeit aufs engste verbunden erscheint. Während bei den Meistern der klassischen Epoche dieser personale Faktor noch relativ in den Hintergrund tritt und wir etwa in den Werken von Händel, Bach, Haydn und Mozart das Überpersönliche als dominierend ansehen dürfen, ist dies schon beim Übergang von der Klassik in die Romantik gänzlich anders. Das Verständnis der Beethovenschen Werke hängt mit demjenigen seiner Persönlichkeit zusammen. Der Formenreichtum seiner Werke vermittelt uns nicht so sehr die Weltauffassung und das Streben einer Zeit, als vielmehr das Bild einer rastlos strebenden, gegen Widerstände

aller Art ankämpfenden und dazwischen wieder erhabene Zukunftsideale aufbauenden Persönlichkeit. Das liegt ebenso in der scharfen Rhythmik und dem häufigen Zeitmaßwechsel wie in der harmonischen und thematischen Gegensätzlichkeit der Beethovenschen Werke ausgedrückt. Daß uns dieses Markante und Individuelle über das Verständnis eines einzelnen Schöpfers hinweg zu dem Begriff eines »Typischen« führt und durch dieses hindurch auch wieder zur Erfassung eines allgemeingültigen Wertes, darf über jene Tatsachen nicht hinwegtäuschen. Was wir schon bei Beethoven finden, läßt sich durch die ganze nachfolgende Epoche der Romantik verfolgen. Wir sehen es auf die Spitze getrieben in den »expressionistischen« Formen der jüngsten Vergangenheit.
Andererseits bedeuten uns zahlreiche musikalische Formen Symbole *allgemeinerer* Art. Der enge tonale Umfang primitiver Musikkulturen von nur einer Terz, einer Quinte oder Oktave drückt ebenso die enge Umgrenztheit des allgemeinen Geisteslebens wie den Mangel an Systematik des Denkens und Auffassens aus. Analog liegt in dem Tonartensystem der alten Griechen schon der Drang zur weiteren Formung eines Ausdrucks, in der abgesehen von der bekannten Bedeutungsverschiebung starren Übernahme der griechischen Tonarten durch das Mittelalter der Ausdruck eben einer gewissen Starre und Gleichförmigkeit des Denkens, entsprechend dem romanischen Bauwerk. Das erste Auftreten der Quinte als Begleitstimme deutet auf die gleichzeitig hervortretenden Ansätze der Bewegtheit in der Gotik, und das Hinzukommen der Terz zugleich mit den Ansätzen zur Ausbildung unseres jetzigen harmonischen Systems deutet auf den Anfang des Renaissancegeistes. Daß erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Werckmeister und Neidhardt durch Joh. Seb. Bach im Wohltemperierten Klavier das volle System unseres Quintenzirkels ausgebaut wurde, symbolisiert nicht minder die in der Philosophie und Weltanschauung der damaligen Zeit übermächtig durchbrechende Tendenz vereinheitlichender Auffassung, die kurz darauf in den Werken Kants ihren Ausdruck fand. Wie endlich die ungeheure Vielgestaltigkeit der romantischen Musikformen das Streben nach Individualität in jedem Sinne bezeichnet, so sehen wir in unseren Tagen in dem Nebeneinanderbestehen spätromantischen, impressionistischen, expressionistischen, dann wieder auf die Klassik, die Vorklassik, das Mittelalter und die primitiven Völker zurückgreifenden Musikschaffens ein Symbol unserer so ungeheuer vielgestaltigen und mit aller Macht aus dem Chaos zu Neuem vorstrebenden Weltanschauung.
Die angeführten Gesichtspunkte, die »zur Frage« der Symbolik in der Musik beitragen wollen, dürften zeigen, wie die beiden Begriffe *Symbol* und *Ausdruck* ineinanderlaufen. Vielleicht empfiehlt es sich, den Symbolbegriff auf diejenigen Ausdruckselemente zu beschränken, welche eine objektive Festlegung zulassen. Ausdruck dagegen wäre alles, was aus Musik irgendwie herausgenommen, auch herausphantasiert werden kann. In jedem Fall sollte der Symbolbegriff in einem der angeführten Sinne bei jeder Verwendung fixiert werden.

DER UMBAU DER BERLINER STAATSOPER

VON

ARNO HUTH-BERLIN

Seit mehr als anderthalb Jahren schweigt die Musik in der Staatsoper Unter den Linden, und der Lärm der Maschinen erfüllt die geweihten Räume. Aber die Technik hat hier nicht die Kunst verdrängt, sondern steht in ihrem Dienste. Weil von der Arbeit der Techniker, vom Gelingen des Umbaus die künstlerische Arbeit in Deutschlands führendem Operninstitut abhängen wird, sei einmal in einer Musikzeitschrift von technischen Dingen die Rede.

Im Mai 1926 begann der Umbau der Staatsoper, deren Schließung von höchster Bedeutung für die Gestaltung des Berliner Opernlebens war. Dadurch wurde der gesamte staatliche Betrieb auf das eine Haus am Platz der Republik (Krolloper) beschränkt, dadurch ist eine große Reihe von Künstlern bis zur Wiedereröffnung des Hauses ohne genügende Betätigung, müssen die beiden Ensembles einander in der Benutzung des Krollhauses ablösen.

Entsprechend der Bedeutung des Umbaus und mit Rücksicht auf die Tatsache, daß es sich hier um ein wertvolles Dokument deutscher Baukunst handelt, setzte schon lange vor dem ersten Spatenstich die Kritik und die Pressefehde gegen den Plan ein. Und beinahe keine Woche vergeht, in der nicht zahlreiche Artikel über dieses Thema in der Presse erscheinen. Bedauerlich ist nur, daß diese Nachrichten Irrtümer enthalten, so daß einerseits die Leser falsch informiert und andererseits die Arbeiten der Architekten und Bauleiter außerordentlich erschwert wurden. Es ist nicht unsere Aufgabe, auf diese Stimmen für und wider den Umbau einzugehen. Alle Arbeiten sind mit der ausdrücklichen Einwilligung des Herrn Finanzministers und des Landeskonservators vorgenommen worden; hier interessiert nur, wie die Oper in Zukunft aussehen wird und welche neuen Möglichkeiten sich für die Aufführungen und den gesamten Opernbetrieb aus dem Umbau ergeben.*)

Der Zuschauer weiß im allgemeinen nicht, was hinter den Kulissen vorgeht. Mit Interesse verfolgt er die Vorgänge auf der Bühne, ohne zu ahnen, wieviel Vorbereitungen jede einzelne Szene nicht nur musikalisch und künstlerisch, sondern auch bühnentechnisch erfordert. Und nur die Wenigsten wußten, daß hinter den Kulissen der Berliner Staatsoper seit Jahren mit größten Schwierigkeiten gekämpft wurde, daß die seit 1843 bestehende *hölzerne* Untermaschinerie trotz aller Ausbesserungen veraltet, abgängig und zersplittert war, daß das Personal bei einem Brande auf das Schwerste gefährdet gewesen wäre und daß

*) Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die sachlichen Angaben dieses Aufsatzes, der sich auf eine eingehende Besichtigung gründet, von dem zuständigen Referenten der Hochbauabteilung im preußischen Finanzministerium, Herrn Geheimrat Fürstenau, geprüft und bestätigt worden sind. S. a. Geheimrat Fürstenau, »Der Um- und Erweiterungsbau des Bühnenhauses der Staatsoper in Berlin« im »Zentralblatt der Bauverwaltung« 1926, Nr. 14 und 40.

sich die Orchestermitglieder in ihrer Freizeit in einem menschenunwürdigen Raum unter dem Parkett, ohne Licht und Luft aufhalten mußten. Die Mißstände im Bühnenhaus waren Legion. Immer wieder forderte die Polizei energisch neue Verbesserungen. Im Jahre 1910 mußte der Schnürbodenaufbau errichtet werden, der die Form des alten Knobelsdorffbaues bereits wesentlich verändert hat; später kamen kleine seitliche Anbauten hinzu und zuletzt die »schönen« Rettungsgalerien, diese entstellenden Eisentreppen außerhalb der Mauer, über deren gewundene Grazie wir uns so oft gefreut haben. 1924 konnten sie wenigstens am Zuschauerhause wieder beseitigt werden. Bereits Anfang dieses Jahrhunderts war der Bau eines neuen Opernhauses geplant worden, dessen Ausführung aber immer wieder verzögert und dann durch den Krieg unmöglich gemacht wurde. Der unglückliche Ausgang des Krieges verhinderte den Neubau völlig und ließ nur einen Umbau zu.*) Dieser aber war inzwischen dringend notwendig geworden, denn der Polizeipräsident hatte aus Gründen der Feuersgefahr bereits mit der Schließung des Hauses gedroht.
Um den polizeilichen Anforderungen Genüge zu leisten, waren umfangreiche Bauten und eine vorübergehende Schließung des Hauses notwendig. Es erschien als selbstverständlich, bei dieser Gelegenheit nicht nur halbe Arbeit zu leisten, sondern auch die Bühne als Ganzes zu erneuern und technisch leistungsfähig zu machen. Man wollte die Staatsoper mit allen wichtigen Neuerungen der Bühnentechnik versehen, damit sie den Anforderungen unserer Zeit und des modernen Opernschaffens gerecht werden könne. So wurde aus dem polizeilich geforderten Umbau ein bühnentechnisch — und in seiner Auswirkung auch künstlerisch — bedeutsamer Erweiterungsbau.
Der Anblick des Bühnenhauses hat jetzt nach dem Umbau etwas Faszinierendes. Wenn man das Haus zum erstenmal betritt, bleibt man einen Augenblick staunend stehen, überwältigt von dem Eindruck und Anblick dieser neuen gewaltigen *Eisenkonstruktion.* In den Erdboden oder richtiger in das Grundwasser hat man eine »Wanne« aus Beton mit Eiseneinlagen eingebaut, die in der Mitte 10 Meter, vorn und hinten 13 Meter tiefer als die Hauptbühne liegt. Diese *Tiefbühne* ist gegen das Grundwasser in der Mitte durch eine 5½ Meter, vorn und hinten 3½ Meter starke Eisenbetonschicht geschützt. Über der Wanne erhebt sich die riesige Eisenkonstruktion der *Bühne.* Diese besteht aus 9 Podien, je drei vorn, in der Mitte und hinten. Alle Podien sind verschiebbar und können von der Tiefbühne aus in die Höhe hinaufgefahren, nach unten und oben bewegt werden. Als Spielfläche werden zumeist die drei Vorderpodien — ein Raum von 9 Meter Tiefe (ohne die Rampe) — verwandt werden. Fahrbare Versenkungen werden künftig nach Bedarf eingesetzt. Neben der Hauptbühne befinden sich *zwei* neugeschaffene *Seiten*bühnen, die der Vorbereitung und dem Abbau der Szene dienen werden. Der Vorgang wird sich

*) Die Hochbauabteilung des Finanzministeriums bestreitet entschieden, daß ein Neubau mit derartigen bühnentechnischen Einrichtungen billiger gewesen wäre.

also in Zukunft so abspielen, daß die Szene auf Seitenbühne I aufgebaut, dann auf die Hauptbühne geschoben und nach Gebrauch auf Seitenbühne II gebracht wird. Während des Spiels ist dann auf der ersten Seitenbühne die neue Szene aufgebaut und kann sofort folgen. Der Ablauf der Szenen wird beliebig schnell sein können. Ist eine Szene abgespielt, wird aber wieder gebraucht, so verschwindet sie in der Tiefe, aus der sie jederzeit wieder hinaufbefördert werden kann. So ermöglicht die Tiefbühne eine bedeutende Ersparnis an Arbeit. Sehr wichtig ist, daß die Größe der Bühne — die mit den beiden Seitenbühnen zusammen eine Fläche von 1250 Quadratmeter umfaßt — variabel ist, denn die Größe der Bühne wechselt mit der Zahl der verwandten Podien. Man braucht die Bühne nicht erst durch künstliche Wände zu verkleinern, sondern benutzt einfach eine geringere Anzahl von Podien. Die neue Konstruktion ist daher in gleicher Weise für Mozart- und Wagner-Opern geeignet.
Durch den Umbau sind eine große Anzahl für den Opernbetrieb wichtiger Nebenräume geschaffen worden. Eine geräumige *Probe*bühne befindet sich über der Hinterbühne und ermöglicht Proben zu jeder beliebigen Zeit. Bisher konnten in der Staatsoper Proben meist erst um 11 Uhr vormittags beginnen; denn bis dahin mußten die Bühnenarbeiter die Dekorationen vom Abend vorher abbauen. Für Orchestermitglieder ist ein lichter und luftiger Aufenthaltsraum, für die Schauspieler ein Konversationsraum seitlich der Bühne vorgesehen. In Bühnenhöhe werden auch einige Garderobenräume für erste Darsteller, denen das Treppensteigen nicht förderlich war, und der Requisitenraum liegen. Von besonderer Bedeutung wird ein kleineres *Magazin* sein, das sich unter der östlichen Seitenbühne befindet und die Aufbewahrung des Materials für drei bis fünf Opern gestattet. In Zukunft braucht bei Erkrankung oder Absage eines Darstellers, auch im letzten Augenblick, eine Vorstellung nie mehr abgesagt zu werden. Man gibt dann einfach eine andere Oper, deren Material man ja im Hause hat und nur mit Aufzügen vom Magazin auf die Seitenbühne zu schaffen braucht. Dies war bisher nur unter größten Schwierigkeiten und mit bedeutendem Zeitverlust möglich, da sich die Hauptmagazine in anderen Teilen der Stadt befinden und das Material erst herantransportiert werden mußte. Dieses Heranschaffen des Materials hatte vieles Unangenehme. Und nicht nur für den Besucher der Oper, sondern auch für den der katholischen Basilika St. Hedwig. Besonders zur Zeit der Frühmessen fuhren die riesigen Kulissenwagen vor das Bühnenhaus gegenüber dem Kircheneingang, und polternd wurden die 18—24 Meter großen Hintergründe usw. abgeladen. Dort lagen sie bis zum Gebrauch auf der Straße herum. Das zerstörte nicht nur die Illusion der Opernbesucher, sondern auch die Kulissen selbst. Denn weder Regen und Schnee noch der durch die Autos aufgewirbelte Straßenstaub haben zur Verbesserung des Materials beigetragen. Zukünftig fahren die Wagen ins Bühnenhaus ein. Die Kulissen werden dann mittels Aufzügen in das »Gardinenmagazin« oder auf die Seitenbühne befördert.

Aufzüge, eiserner Vorhang, Podien usw. werden *hydraulisch* betrieben, weil dadurch gegenüber dem zuweilen versagenden (bei amerikanischen Bühnen gebräuchlichen) elektrischen Betrieb eine größere Sicherheit gewährleistet wird. Drei riesige, aus einem Stück gearbeitete Kruppsche Stahlflaschen mit je anderthalb Meter Durchmesser und 60 Millimeter Wandstärke geben einen Druck von 100 Atmosphären. Sobald dieser Druck durch den Wasserverbrauch sinkt, schalten sich die großen Pumpen selbsttätig ein, um neues Wasser einzupumpen und den Druck auf der notwendigen Höhe zu halten.

Vor allem hat der Umbau die Feuergefährlichkeit fast beseitigt. Es ist kaum denkbar, was jetzt noch brennen soll. Für alle Fälle aber sind umfangreiche Vorkehrungen getroffen, wurde allen Anforderungen der Polizei Genüge geleistet. Alle Flure um die Bühne und den Zuschauerraum sind wesentlich verbreitert und leiten zu Ausgängen. In den vier Ecken des Bühnenhauses führen Rettungstreppen von oben bis unten durch das ganze Haus.

Im Zuschauerraum bleibt tunlichst alles erhalten, wie überhaupt die symmetrische Lösung des Umbauproblems den »Charakter des ehrwürdigen Gebäudes so weit als möglich pietätvoll zu wahren sucht«. Durch die Verlegung der Garderobe sind im Parkett einige neue Plätze unter der Mittelloge des ersten Ranges gewonnen. Daß die Eingangshalle erweitert wird, daß geräumige Garderoben geschaffen werden und bequeme Treppen zu den oberen Rängen führen, werden die Besucher begrüßen.

In wenigen Monaten wird ein großes Werk vollendet sein, ein Werk, das unendlich viel Arbeit und Mühe gekostet hat. Um einen Begriff von der Leistung zu geben, seien einige Zahlen genannt. Beim Einbau der 10 resp. 13 Meter tiefen Betonwanne ergaben sich ungeheure Schwierigkeiten dadurch, daß sich bereits 3 Meter unter der Straße das Grundwasser befindet. Und beinahe ein Jahr haben 900 Arbeiter Tag und Nacht in drei Schichten gegen den Grundwasserandrang gekämpft. In der Sekunde (!) wurden bis zu 700 Liter Wasser gefördert. Daß dieser Umbau naturgemäß mit großen Kosten verbunden ist, ergibt sich aus seiner Größe und aus den gewaltigen Schwierigkeiten der Arbeit, die Verlängerung der Bauzeit aus gelegentlichen Streiks der Arbeiter, die die Vollendung des Werkes immer wieder hinauszögern. Hierin liegt auch die Ursache, daß man — wie meist bei einem Umbau — noch keine feste Summe nennen kann. Sicher ist (nach den Angaben des Ministeriums) nur, daß die Nachrichten und Gerüchte von 14, 16 oder gar 18 Millionen die wirklichen Kosten bei weitem übertreffen und nicht auf Unterlagen beruhen.

Die Bedeutung des Umbaus liegt darin, daß die Staatsoper nach ihrer Vollendung völlig anders wird arbeiten können. Besonders modernen Werken mit ihrer Forderung nach Verwendung des Films und raschem Szenenwechsel wird dieser Umbau zugute kommen. Die Einweihung des umgebauten Opernhauses wird für die Neugestaltung des Berliner Opernlebens ein wichtiges Ereignis und ein großer Fortschritt sein.

MUSIKERZIEHUNG

DIE VI. REICHS-SCHULMUSIKWOCHE IN DRESDEN

BERICHT VON EBERHARD PREUSSNER

Diesem Bericht über die VI. Reichsschulmusikwoche könnte man mit Fug und Recht auch die Überschrift »Die gegenwärtige musikpädagogische Lage in Deutschland« geben. Denn umfassender und erschöpfender hätte die Aufgabe nicht gedacht werden können, als sie sich dieser Kongreß gestellt hatte. Alle Teilgebiete des weiten Gebietes einer heutigen Erziehung zur Musik wurden hier berührt; vom Kindergarten und der Volksschule an bis zur Musikhochschule und dem musikwissenschaftlichen Seminar an den Universitäten reichte das Feld der Betrachtungen; von der Musik des Kindes bis zur Berufsbildung und Berufsausübung des Musikers führte das Arbeitsprogramm. Ein Bericht über diese musikpädagogische Tagung muß an die Grundfragen einer Musikanschauung überhaupt rühren; es wird seine Hauptaufgabe sein, immer wieder noch abseits Stehende darauf aufmerksam zu machen, daß Musikerziehung die Basis für eine gesunde Musikpflege bilden muß.

Betrachten wir zunächst das, was als Ergebnis der bereits geleisteten Arbeit und ihrer Zielrichtung heraussprang, so kann man es am kürzesten in die Worte zusammenfassen: Abkehr vom unnützen Methodenstreit; dafür Hinwenden zu den Grundfragen einer Erziehung und zu den Grundfragen der Musik überhaupt. Mit anderen Worten: statt theoretischer Betrachtungen praktische Untersuchungen! Wollte man dem Leser, der den Kongreß nicht besuchte und dem mehr als an einer Aufzählung der Referenten und ihrer Themen am Sachlichen selbst gelegen ist, ein fortschreitendes Bild geben von dem, was an Fruchtbarem geleistet und angeregt wurde, dem könnte man folgende Stationen des musikpädagogischen Prozesses entwickeln: Musikerziehung ist ein Teilgebiet der allgemeinen Pädagogik. Alle hier waltenden Problemstellungen gelten auch dort. Wie im gesamten Geistesleben, so ringen auch in jeder Erziehung zwei Gegenpole, erzeugen Spannung und Leben. Um ihren Ausgleich kämpfen wir. Der Musikpädagogik, die bisher oft ganz im Dunkel rein gefühlsmäßigen Erschauens tappte, kann das Besinnen auf die Grundfragen allgemeiner Pädagogik Klarheit verschaffen. Psychologie und exakte Forschung der geistigen und auch der musikalischen Anlagen sind Helfer der Musikpädagogik.

Auf der anderen Seite ist es die Zerrissenheit in der heutigen Musik selbst, die Schatten und Licht auf eine Erziehung zur Musik wirft. Das Problem des Konzertes berührt Schule und Haus ebenso wie den Künstler, die ästhetische Anschauung der Musik in unserer Zeit spielt eine Rolle auch in allen pädagogischen Fragen; der Gegensatz Künstler — Wissenschaftler — Pädagoge schafft Spannungen; die Entwicklung musiktechnischer Probleme im Radio und auf der Schallplatte verlangt ihre Beachtung sowohl vom praktischen Musiker wie vom Wissenschaftler und vom Pädagogen.

Die überragende Einleitungsrede hielt *Theodor Litt*, der den Grundakkord für die ganze Tagung aufstellte. Er umriß die Gegensatzpaare in der Pädagogik unserer Tage und wies auf den notwendigen Ausgleich hin. Das für jeden Musiker interessanteste Paar dieser gegensätzlichen Kräfte: »Erlebnis und Arbeit« untersuchte eingehend *Richard Wicke*. In der Tat wird jeder Musiker, gleich ob er im Orchester sitzt oder dessen Dirigent ist, ob er singt oder Klavier spielt, nie an dieser Frage herumkommen: Wie erreiche ich es, daß ich trotz der Arbeit, also trotz des handwerklichen Erlernens mir den Weg zum Erleben der Kunst nicht versperre. Die Antwort heißt hier: durch Arbeit zum Erleben; durch den *Ausgleich* zwischen Erleben und Arbeit.

Ein allgemeiner Grundsatz heutiger Erziehung ist die Verbindung und Sammlung der einzelnen Fächer zu einem Ziel harmonischer Gesamtbildung. Das fordert vom Musiker nicht nur Fachbildung, sondern menschliche Allgemeinbildung. Diesem Thema der »Querverbindung« war eine ganze Reihe von Vorträgen gewidmet *(Metzner, Majer-Leonhard, Max Pohl, Erich Drach, Charlotte Pfeffer* und *Illo Peters)*. Gerade die Verbindung des Musikfaches mit dem Deutschunterricht, der Physik, der Geschichte hat dem Musikunterricht die Gleichstellung mit den wissenschaftlichen Fächern erkämpft. Jener Typ des Musikers, der nichts als seine Noten kennt, ist im Aussterben begriffen.

Besonders stark war die wechselseitige Beziehung von Musikwissenschaftler und Schulmusiker betont. Beide Parteien erhoffen von ihr Nutzen und Weitung des Blickfeldes. Daß die Reform des Musikunterrichtswesens nicht bei der Schule angefangen und geendet hat,

wurde in dieser Frage klar. Eine Reform der musikwissenschaftlichen Seminare der Musikhochschulen wird folgen. Enden wird sie, so hoffen wir, in einer Umgestaltung unseres gesamten Musiklebens in Oper und Konzert. Dabei wird es sich nicht um gewaltsame organisatorische Maßnahmen, sondern um eine zwangsläufige Entwicklung handeln. Denn das neue Publikum wird auch das neue Musikleben gestalten. Berufene Vertreter der Musikwissenschaft sprachen über das Thema (*Arnold Schering, Hans Joachim Moser, Max Schneider, Willibald Gurlitt*), und die Leiter der staatlichen Musikhochschulen *Georg Schünemann, Walter Braunfels* und *H. W. v. Waltershausen* äußerten sich über diese neueste »Querverbindung«.
Über die Richtlinien der Lehrpläne für die einzelnen Schulgattungen wurde ebenso verhandelt wie über die Lehrerausbildung. Auf alles dies näher einzugehen, verbietet der Raummangel. Zudem werden wir auf manche der wichtigsten Fragen in späteren Untersuchungen zurückkommen können. Zu diesen wird in erster Linie die von *Hans Rupp* behandelte Frage der »Begabungsprüfung« und der von *Georg Schünemann* vorbildlich gesehene Komplex »Musikwissenschaft und Musikerziehung« gehören.

DRITTE TAGUNG FÜR DEUTSCHE ORGELKUNST IN FREIBERG (Sa.)

VON FRITZ HEITMANN

»Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.« Dieses Wort ist wie kaum ein anderes geeignet, die Zielrichtung der Freiberger Tagung zu kennzeichnen. Es gilt einmal wieder (wie in den vergangenen Jahren schon in Hamburg-Lübeck und in Freiburg i. Br.), sich über die Werte der Vorzeit, über die klassischen Instrumente des Orgelbaus absolute Klarheit zu verschaffen, an ihnen zu lernen, aus dem Gefühl und der Tatsache der Verarmung heraus neue Gesichtspunkte und Richtlinien für den Orgelbau der Gegenwart und der Zukunft zu gewinnen. Diesmal war es die Orgel *Gottfried Silbermanns*, des genialen Orgelbauers der Bach-Zeit. Ich hatte während der Tagung den Vorzug, meine Erfahrungen über die Freiberger Domorgel, das älteste und zugleich treueste Abbild des Silbermannschen Schaffens, sowohl als Hörer als auch als Spieler sammeln zu können. Prachtvoll, unmittelbar überzeugend ist der Zusammenklang der Stimmen, dem Pleno der modernen Instrumente in seinem Glanz, in seiner Helle ohne Zweifel überlegen und als unbedingtes Vorbild eines Tuttiklanges zu erstreben. Hier liegt die Stärke des Silbermannschen Orgeltyps. Wie sich allerdings dieser Klang in der stumpfen Akustik eines modernen Konzertsaales auswirken würde, ist eine große Frage — im Freiberger Dom überkommt er den Empfänglichen wie eine Offenbarung. Aber auch unter den Einzelstimmen findet sich manches Vortreffliche. Ich denke an die wundervollen Prinzipale, die spitzflötenartige schöne Viola di gamba, das Echokornett fünffach und nicht zuletzt auch an die Rohrwerke, Krummhorn und Vox humana, die manchem Hörer allerdings klanglich nicht eingehen wollten. Das moderne Ohr ist aber durch die mannigfachen, auf das Feinste differenzierten und sicher überkultivierten Klangreize der vergangenen Musikepoche (auch auf der Orgel) der starken, harten, ja manchmal barbarisch wirkenden Klänge so entwöhnt, daß ein »Einhören« in diese jugendfrische herbe Klangwelt unbedingt seine Zeit erfordert. Ein Eingehen des Orgelbaues auf diese Primitivität kann meines Erachtens nur als Gesundungsprozeß bezeichnet werden, der auch dem heute Widerstrebenden später als solcher erscheinen wird.
Die Orgelkonzerte im Dom wurden dargeboten durch *Franz Schütz* (Wien), *Günther Ramin* (Leipzig) und *Fritz Heitmann* (Berlin). In den Morgenfeiern im Dom stand das liturgische Element im Vordergrunde. Der Liturgik waren auch die Vorträge des ersten Tages (unter Leitung von *Julius Smend*) gewidmet. Die Probleme der Orgel und des Orgelspiels sind nicht isoliert und losgelöst vom liturgischen Geschehen zu betrachten. *Christhard Mahrenholz* (Göttingen) fordert in seinem tiefgreifenden Vortrag, die Stellung der Orgel und überhaupt der kirchlichen Musik aus dem Wesen des evangelischen Gottesdienstes heraus ganz neu wieder zu gestalten. Der Orgel wird dabei die Stellung der zweiten Kanzel zuerkannt. *Julius Smend* spricht von der häufigen »Mißheirat« zwischen Wort und Ton im Choral, verlangt in dieser Beziehung Reformen unter genauer Umschreibung der Aufgaben des Organisten. Kaplan *Wörsching* behandelt das Thema »Lehrerbildung und Kirchenmusik«, ein durch Smend verlesener Vortrag des er-

krankten *Arnold Mendelssohn* »Die Orgel im Gottesdienst«. *Franz Bachmann* (Berlin) referiert über »Wille und Ausdruck der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung«, *Rudolf Quoika* (Saaz) über »gregorianischen Choral und Orgel«. Quoika wünscht das Orgelspiel mehr choralbedingt, in der Art der früheren Zeit. *Karl Hasse* (Tübingen) gibt einen ausgezeichneten geschichtlichen Überblick über die geistigen und religiösen Grundlagen der Orgelmusik seit Bach. *Gotthold Frotscher* (Danzig) hofft, daß aus dem religiösen Geist der Gegenwart ein von den alten Orgeln unabhängiger Orgeltyp erstehen werde. *Hermann Poppen* (Heidelberg) bemüht sich um die Lösung praktischer Fragen (Einstimmen der Orgel). Der zweite Tag behandelt »historische und künstlerische Probleme des Orgelbaus und Orgelspiels«. Leiter dieser Sektion ist Prof. *Kroyer* (Leipzig). In dem Eröffnungsvortrag fordert *Willibald Gurlitt* (Freiburg) mit Recht musikwissenschaftliche Durchdringung des Organistentums. *Erwin Zillinger* (Schleswig) wünscht die Kirchenmusik nicht ästhetisch gewertet, sondern mehr gemeinschaftsgebunden. Regierungsrat *Mund* (Magdeburg) führt interessante Lichtbilder der Orgelprospekte Joachim Wagners, des Altberliner Orgelbauers, vor. *Ernst Flade*, dem wir ein ausgezeichnetes Werk über Gottfried Silbermann verdanken, bezeichnet die Silbermannorgel als die Orgel der Zukunft. *Hans Joachim Moser* (Berlin) gibt sehr interessante Aufschlüsse über die deutsche Orgelkunst um 1500. *Friedrich Blume* (Berlin) spricht über die Orgelbegleitung in der Musik des 17. Jahrhunderts und über praktische Fragen des Generalbaßspieles. Pfarrer *Löffler* (Dobitschen) hat festgestellt, daß Bach verschiedene Orgeln und Orgelsysteme gekannt und geschätzt haben muß. Professor *Handschin* (Zürich) macht Mitteilungen über die Orgelbewegung in der Schweiz, *Schnorr von Carolsfeld* (Dresden) über die Orgeln Sachsens. Der dritte Tag befaßt sich mit speziellen Fragen des Orgelbaus. Das ist das Gebiet *Hans Henny Jahnns* (Hamburg), der außer seinem Vortrag auch mit praktischen Vorführungen selbstkonstruierter Orgelpfeifen aufwartet. Prof. *Geyer* (Budapest) und *Hermann Keller* (Stuttgart) beschäftigen sich mit den Schwierigkeiten eines einheitlichen Aufbaues der Orgeldisposition und des Orgelspieltisches mit dem Endziel eines neuen Orgelregulativs. Über alles wird heftig debattiert.

Als positives Ergebnis der Orgeltagung sei die Bildung eines *deutschen Orgelrates* aus Führern der deutschen Orgelwelt unter dem Ehrenvorsitz des Thomaskantors *Karl Straube* festgestellt. Dieser »deutsche Orgelrat«, nach dem Beispiel des holländischen ins Leben gerufen, soll fortan die Belange der Orgel und der tangierenden Gebiete nach Kräften zu fördern versuchen. Die vor der Tagung im Landeskonservatorium zu Leipzig nach den Anregungen der früheren Kongresse für Orgelkunst neukonstruierte Orgel der Firma *Sauer*, Frankfurt a.O., ließ in mancher Beziehung Fortschritt und Aufstieg in klanglicher Hinsicht erkennen.

* MECHANISCHE MUSIK *

NEUE SCHALLPLATTEN

Während im Oktoberheft der »Musik« Schallplatten nur im Hinblick auf ihre Verwendung im Schulunterricht besprochen wurden, können wir diesmal den Kreis erweitern und eine Kritik von Platten geben, die in das Gebiet einer ernsthaften Volks- und Hausmusik überhaupt gehören. Maßgebend für die Betrachtung wird auch hier stets die grundlegende Frage sein: wird durch die Platte Musik als wirklicher Bildungswert verbreitet oder ist die betreffende Platte in ihrer Wiedergabe eher musikfeindlich als musikdienlich. Wir stellen uns dabei auf den gleichen strengen Standpunkt, den sonst jede kritische Betrachtung beim Erklingen von Musik für sich beansprucht. Der Kritiker der Schallplatte darf in keiner Hinsicht »milder« urteilen als der Kritiker, der Konzerte oder die Neuerscheinungen auf dem musikalischen Markt bespricht. Bei der Neuheit des Gebietes mußte dies einmal grundlegend ausgesprochen werden.

Eine Reihe von neuen Gesangsplatten erster Solisten liegt vor, die man nicht nur in der Hausmusik, sondern vor allem im beruflichen Gesangsunterricht aufs beste verwenden kann. Ich nenne vor allem die ausgezeichnete Platte der Deutschen Grammophon A.-G., die Schlus-

nus besang. (»Margarethe«, B 22343/44), dann aus dem gleichen Haus die Onegin-Grammophonplatte (»Carmen«, A 70758). Für die Electrola-Gesellschaft sang Pattiera zwei Arien aus »Tosca« (Katalog Nr. E. W. 23), an denen besonders fein der Stimmansatz zu beobachten ist. (Dirigent Leo Blech.) Die Stimme des amerikanischen Tenors Richard Crooks (Preislied, Gralserzählung E J. 133) ist vor allem in der Mittellage von großer Schönheit. Störend wirkt die starke nasale Färbung und die naturgemäß schlechte Aussprache. Solche Mängel im Stimm- und Sprechtechnischen enthüllt oft die Schallplatte mehr als der Konzertsaal. Auf diesen Platten ist auch der Bläserklang zuweilen scharf und unausgeglichen. Klar und rein klingt die Stimme von Elisabeth Schumann, die Mozart-Arien singt (Electrola D B 1011). Die Verbindung der obligaten Violine mit der Gesangsstimme ist hier günstigst getroffen. Besonders gut in der Deutlichkeit der textlichen Aussprache ist die Platte Felicie Hüni-Mihacseks gelungen. (Deutsche Grammophon A.-G., B 24351/52.)

Von der reinen Orchestermusik zeige ich als neu und durchaus hochwertig an: von der Electrola die 6. Sinfonie Tschaikowskijs und die Ouvertüre »Die schöne Galathee« (Dirigent Ernst Viebig, Kat. Nr. E. H. 53); von der Deutschen Grammophon A.-G.: Meistersinger-Vorspiel unter Schillings (Kat. Nr. B 20886/87) und die Ouvertüre »Die lustigen Weiber« unter Kleiber, der äußerst beschwingt dirigiert (B 20868 bis 69). Das »Meistersinger«-Vorspiel ist hier klanglich nicht überall zur Einheit verschmolzen. Mit besonderer Freude erwähne ich die Fortsetzung der Serie von Orgelplatten Alfred Sittards, der aus Bachschen Orgelwerken spielt (Deutsche Grammophon A.-G. B 27148/49). Während man am musikalischen Wert einer Opern*fantasie* aus »Turandot«, die allerdings in der klanglichen Wiedergabe der Electrola hervorragend ist, bereits etwas zweifeln kann, mehren sich die Bedenken bei den Potpourri-Melodien »Offenbachiana« der Deutschen Grammophon A.-G. Solche Platten halten wir vom Standpunkt einer Volksmusikbildung aus für verfehlt. Wir wollen keine Gartenhausmusik auch auf der Schallplatte. Ebenso ist ein »Studentenkommers« betiteltes Potpourri als kunstwidrig abzulehnen. Prinzipiell möchte man raten, nicht zu sehr dem nachzugeben, was das Publikum wünscht.

Mancher Leser wird sich vielleicht wundern, wenn wir gerade den eben angegriffenen Platten gegenüber die Platten der neuen Tanzmusik lobend hervorheben. Was im Potpourri alten Schlages leer und hohl war, ist in dieser neuen Tanzmusik voll Laune, Frische und Fülle. Originalität im Rhythmus und Klang, Freude an der schwelgenden Melodie des Saxophons beherrschen die Jazzmusik. Der unerhörte Wechsel in den Klangfarben, das stets variierende Komponierprinzip, alles erzeugt hier Leben. Diese Tanzmusik gehört unbedingt zur »Musik«; sie ist nicht auszuschalten. Statt grollend als »ernster« Musiker abseits zu stehen, täte man besser daran, auch an diese Werke sachlich-kritisch heranzugehen. Noch fehlen strenge Kriterien, noch gelingt es den wenigsten hier Originelles von Schablonenmusik zu unterscheiden. Gerade für die genaue Beurteilung dieser Musik werden die Sammlungen von Schallplatten wertvollste Dienste leisten. Hier können wir z. B. der unbedeutenden Melodielinie und der wenig sagenden Farbe von Honolulu Rose und When it's Love-Time in Hawai zu Leibe gehen, während wir dem farbigen, rhythmisch interessanten Blue Skies beipflichten müssen (Deutsche Grammophon A.-G., Brunswick). Von den Electrola-Platten des Whiteman-Jazzorchesters müßte eigentlich ein jeder entzückt sein. Bedenkenlos empfehlen wir solche Tanzplatten zur Hausmusik. Den Todfeinden dieser »international-geschäftlichen« Musik fehlt zumeist die Kenntnis der Literatur, und vielleicht auch ging ihnen das Empfinden vom Tanz überhaupt verloren. Dieses wiederzugewinnen bei geistreich-witziger Musik, die weit alle Gartenhaus- und Potpourrimusik überragt, kann keine Schande sein. *Eberh. Preußner*

DAS PHONOGRAMM-ARCHIV DER STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN BERLIN

Von der Existenz des Phonogramm-Archivs, das die reichste phonographische Musiksammlung der Welt darstellt, ist selbst in Musikerkreisen noch viel zu wenig die Rede. Die Hochschule für Musik gibt einen interessanten Überblick über die Geschichte des Archivs, dem wir folgende Daten entnehmen: 1900 benutzten »der Psychologe an der Berliner Universität *Carl Stumpf* und der bekannte Berliner Frauenarzt Dr. *Otto Abraham* die Anwesenheit eines

siamesischen Hoforchesters, um dessen musikalische Aufführungen mit dem Edison-Phonographen aufzunehmen und wissenschaftlich eingehend zu untersuchen. Die Ergebnisse dieser vorbildlichen Arbeit sind in Stumpfs Abhandlung »Tonsystem und Musik der Siamesen« niedergelegt (Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft 3, Lpz., J. A. Barth 1901; wieder abgedruckt in den Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft 1, München, Drei Masken Verlag 1922). In den darauffolgenden Jahren untersuchten Dr. *Abraham* und Dr. *E. v. Hornbostel* in ähnlicher Weise die Musik Japans und Vorderindiens (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 4, 1903; 5, 1904; Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 1, 1922). Inzwischen hatte, von den beiden Genannten angeregt, der Anthropologe *Felix v. Luschan* einen Edison-Phonographen auf eine archäologische Forschungsreise nach Kleinasien mitgenommen und sich bei der Aufnahme türkischer Lieder (vgl. Zeitschrift für Ethnologie 36, 1904, und Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 1, 1922) von der Brauchbarkeit und Wichtigkeit dieses Hilfsmittels für die Ethnologie überzeugt. Er veranlaßte, daß fortan kein deutscher Forschungsreisender mehr auszog, ohne eine phonographische Ausrüstung mitzunehmen und ohne im Psychologischen Institut zu Berlin in der Benutzung des Phonographen für wissenschaftliche Zwecke unterwiesen worden zu sein. Das Material, das auf diese Weise durch Aufnahmen in Berlin gastierender exotischer Musiker und musikalische und sprachliche Aufnahmen auf Forschungsreisen zusammenkam, wuchs bald so sehr an, daß es notwendig wurde, dem Unternehmen die ganze Arbeitskraft eines Fachmanns zu widmen. Dr. v. Hornbostel übernahm 1905 die Leitung des ›Phonogramm-Archivs‹ und machte sich dessen Ausbau zur Lebensaufgabe. Es sollte eine Sammlung von musikalischen Phonogrammen von allen Völkern der Erde geschaffen werden, die vergleichenden Studien auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Ethnologie, Anthropologie, Völkerpsychologie und Ästhetik dienen konnte. Es wurde eine Demonstrationssammlung von 120 repräsentativen Phonogrammen zusammengestellt, die einen Überblick über die Musik aller Völker gewährt und vom Archiv käuflich erworben werden kann.

In schneller Folge erschienen nun wertvolle Indianerphonogramme und chinesische Aufnahmen des Sinologen Dr. *Berthold Laufer* in Neuyork. 1911 konnte Stumpf in seinem zusammenfassenden Werk »Anfänge der Musik« (Lpz., Barth) sich bereits auf 30 Arbeiten aus dem Archiv stützen. Aber auch für die zukünftige Forschung liegt in diesem Archiv ein auch in Dezennien nicht zu erschöpfendes Material bereit. Während des Krieges wurde die Sammlung durch mehr als 1000 Phonogramme bereichert, die *Georg Schünemann* in den Gefangenenlagern aufnahm. Die Zahl der Walzen übersteigt gegenwärtig bereits 10000, und nahezu alle Völker der Erde sind mit Gesängen und Instrumentalstücken vertreten. 1922 wurde das Berliner Archiv vom Staat übernommen und der Hochschule für Musik angegliedert.«

In diesem Zusammenhang dürfte die Nachricht interessieren, daß in Rom nach dem Vorbild des Berliner Phonogramm-Archivs ein staatliches Institut begründet wird. Durch diese *Nationaldiskothek* sollen Volksgesänge, charakteristische Marktrufe neben der lebendigen Stimme großer Politiker, Sänger und Schauspieler der Nachwelt überliefert werden.

Pr.

DIE SCHALLPLATTEN-AUSSTELLUNG AUF DER VI. REICHSSCHULMUSIKWOCHE

Electrola-Gesellschaft, Deutsche Grammophon A.-G. und der Schulmusik-Verlag waren auf der Dresdener Tagung mit reichem Material vertreten, das sich allerdings durch die Ungunst der Ausstellungsräume nicht voll auswirken konnte. Zudem fehlt es überall noch an einer systematischen Aufstellung dessen, was eigentlich für Schulzwecke in Frage kommt. Man steht dem neuesten Gebiet der Schallplattenmusik, der »Schallplatte im Musikunterricht« von seiten der Gesellschaften noch etwas überrascht und unsicher gegenüber. Hier gilt es, sich zunächst klar zu werden, welche Literatur kommt für Unterrichtszwecke in Frage und wie muß die Aufnahme selbst beschaffen sein. Der Schulmusikverlag beschritt einen Weg, indem er für Unterrichtszwecke Gedicht und Komposition gegenüberstellte; auf der einen Seite der Platte wird das Gedicht rezitiert, auf der anderen die Vertonung vom Chor gesungen. Daß das Interesse des Pädagogen für die Schallplattenfrage rege ist und nach einer Lösung der Frage drängt, konnte auch hier wieder festgestellt werden. *Pr.*

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (2. September 1927). — »Die galante Musik« von *Walter Dahms*. — (6. September 1927). — »Das deutsche Lied vor Schubert« von *Kurt v. Wolfurt*. — (13. September 1927). — »Der reisende Künstler« von *Hans Teßmer*. — »Richard Wagner und das Ausland« von *Kurt Engelbrecht*.

BERLINER TAGEBLATT (6. September 1927). — »Laien-Notiz zur Oper« von *Felix Selten*. — (20. September 1927). — »Berufskrankheiten der Musiker« von *Kurt Singer*.

DÜSSELDORFER NACHRICHTEN (30. August 1927). — »Das neue Orchester« von *Carl Schmidt*.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (9. September 1927). — »Neue Musikerbriefe« von *Paul Lindenberg*. — (13. September 1927). — »Staatsoper und Volksbühne« von *Ernst Schliepe*. — (16. September 1927). — »Erziehung zum musikalischen Schaffen« von *Wilhelm Heinitz*.

DIE VOLKSBÜHNE (1. September 1927). — »Moderne Musik als Volksmusik« von *Eberhard Preußner*.

FRANKFURTER ZEITUNG (3. September 1927). — »Musik der Geräusche« von *Luigi Russolo*. Der Autor hat Instrumente gebaut, in denen er die Geräusche in Natur und Leben verwertet. Er nennt diese Instrumente »Intonarumori«, Geräuschtöner. Neuerdings hat er ein »Rumor-Harmonium« gebaut. »Das Rumor-Harmonium hat die Form eines gewöhnlichen Harmoniums mit zwei Baß-Pedalen. An Stelle der Klaviatur sind sieben verschiebbare Hebel auf einer bestimmten Einteilung angebracht, die den verschiedenen Abständen der diatonischen und chromatischen Tonleiter entsprechen. Jeder dieser Hebel dient einem verschiedenen Geräusch, und durch ihre Verschiebung erhält man alle Töne der diatonischen und chromatischen Tonleiter in einem Timbre, der sich von allen bisher im Orchester bekannten Klangfarben unterscheidet. Nicht allein Ganz- und Halbtöne kann man auf diese Weise erzeugen, sondern auch kleinere Bruchteile des Halbtones; Viertel- und Achteltöne, kurz alle Möglichkeiten des enharmonischen Systems. Die Konstruktionsstudien haben mich auf dem Gebiete der Enharmonik zu den definitiven Schlüssen geführt, aus der materiellen Herstellbarkeit ein vollkommenes musikalisches System abzuleiten. Meine Schlüsse finden ihre Bestätigung in der physischen Erkenntnis, daß die Enharmonik in der Natur vorhanden ist; in der praktischen Erkenntnis, daß sie in materieller Form realisierbar ist, und vollends in der künstlerischen Erkenntnis, daß mit der stumpfsinnigen Beschränktheit des künstlichen Halb- und Ganztonsystems aufgeräumt werden muß.«

FRÄNKISCHER KURIER (2. September 1927). — »Deutsche und andere Musik in Italien« von *W. Dahms*.

HANNOVERSCHER KURIER (7. September 1927). — »Sphärophon und Theremin-Vox« von *Arno Huth*.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (4. September 1927). — »Edvard Grieg« von *Herbert Koch*. — (7. September 1927). — »Das neue Orchester« von *Carl Schmidt*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (6. September 1927). — »Anton Bruckner und die Wiener Universität« von *H. Nelsbach*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (17. September 1927). — »Der moderne Dirigent« von *Hermann Scherchen*. »Folgendes sind die speziellen Aufgaben, die für den Dirigenten allein charakteristisch sind: 1. Die Erziehung und Weiterbildung des Orchesters. Das Orchester ist das einzige Kunstinstrument, das einer ständigen Steigerung seiner Qualitäten fähig ist. Es ist die lebendige Einheit Mensch und Ton. 2. Die Formung eines neuen Typs des Orchestermusikers. Das Orchester ist nicht zu mechanisieren und dem Ideal einer vollkommenen Maschine anzunähern, sondern als die organische Einheit höchstgesteigerter, künstlerischer Individuen zu begreifen. 3. Die suggestive Erfassung von Musiker und Hörer. Der Dirigent muß das darzustellende Werk in solcher Vollkommenheit des inneren Vorstellens besitzen, daß dieses durch ihn als das ausstrahlende Medium gleichermaßen mühelos Musiker und Hörer ergreift. 4. Die gestische Darstellung des Werkes. Der Dirigent wirkt ausschließlich durch Kräfte seines Geistes und die Gesten, die diese zur Entfaltung bringen; die Gestik sei die vollkommene, eindeutige und damit unmittelbar und sofort verständliche Kundgebung seiner Werkvorstellungen.«

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (3. September 1922). — »Zwei unbekannte Briefe Richard Wagners« von *Ludwig Karpath.* — (4. September 1927). — »Kapellmeister und Sänger« von *Hellmut Kellermann.* — (11. September 1927). — »Aufzeichnungen eines Musikers« Tschaikowskijs Tagebuchnotizen, mitgeteilt von *René Fülöp-Miller.* — »Gegenwart in der Musik« von *Robert Oboussier.* — (18. September 1927). — »Probe mit Mendelssohn. Ein handschriftliches Blatt« von *Rudolf Schade.*

NEUES WIENER JOURNAL (13. September 1927). — »Musik und Medizin« von *Iron.*

SCHLESISCHE VOLKSZEITUNG (6. September 1927). — »Kritiker, Künstler, Publikum« von *Anton Stehle.*

VOSSISCHE ZEITUNG (10. September 1927). — »Rede an junge Komponisten« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Laßt euch nicht durch den Gnadenakt der Öffentlichkeit, die euch heute noch hofiert, über den Aberwitz eures Tuns hinwegtäuschen. Der Kredit, den ihr noch heute genießt, wird in absehbarer Zeit erschöpft sein. Denn die Kultur, aus der ihr stammt und deren Weg ihr über ihr Ende hinaus fortsetzen und aus Bequemlichkeit verlängern wollt, hat längst ihr letztes Wort gesprochen. Eines Tages werdet ihr dastehen, eine sinn- und beziehungslose Generation von Ästheten, verlassen von aller Welt, und nichts wird euch übrigbleiben, als eure Blöße mit den Lorbeerblättern der Vergangenheit zu bedecken.« — »Negative Musik« von *Edwin von der Nüll.* — (24. September 1927). — »Mensch und Musiker« von *Adolf Weißmann.*

VORWÄRTS (16. September 1927). — »Negermusik und ihre Entartung« von *Karl Mangelberg.*

WESER-ZEITUNG (13. September 1927). — »Die geographische Verteilung der deutschen Musik« von *A. Schmidtmayer.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./36—38, Berlin. — »Absolute und atonale Musik« von *Erwin Kroll.* — »Gebrauchskunst« von *F. Müller-Rehrmann.* — »Zur Psychologie des Musikschülers« von *Gerhard Schreiber.* — »Spontini bei Goethe« von *Stephan Kekule v. Stradonitz.* — »Julius Rietz« von *Karl Lamprecht.* — »Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1926/27« von *Wilhelm Altmann.* — »Der ›Stil‹ und das Prinzip des ›Absoluten‹« von *Jakow Axelrod.* — »Schutz dem Urheber« von *Hugo Rasch.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/2, Berlin. — »Aufzeichnungen und Briefe Bizets«. — »Djamileh. Einführung in das Werk« von *Julius Kapp.*

DAS ORCHESTER IV/17 u. 18, Berlin. — »Die kleinen Orchester in Paris« von *Charles Jaeger.* — »Kritische Jazz-Zeitlupe« von *Alfred Pellegrini.*

DER KUNSTWART 40. Jahrg./12, München. — »Formen der Musikbetrachtung« von *Paul Friedrich Scherber.* Der idealistischen Musikanschauung wird die phänomenologische gegenübergestellt.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XIX/36—38, Berlin. — »Musik in der Tschechoslowakei« von *Paul Nettl.* — »Aufgaben und Ziele des Kinderchores« von *A. Küffner.* — »Vom ungarischen Gesang« von *Piffl.* — »Franz Schubert« von *Paul Mies.* — »Chorgesangvereine und Schulmusikerziehung« von *Ernst Schlicht.* — »Musikästhetik« von *A. P. Martell.* — »Franziskus Nagler« von *F. G. Ewens.*

DEUTSCHE SÄNGERSCHAFT XXXII/9—10, Leipzig. — »Musik und Allgemeinbildung« von *Karl Hasse.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXV/458 u. 459, Berlin. — »Nachschaffende Neuklassik« von *Jón Leifs.* — »Holz- oder Metallflöte?« von Georg *Müller.*

DIE BRÜCKE II/9, Berlin. — »Die Schallplatte im Musikunterricht« von *P. Mies.*

DIE MUSIKWELT VII/9, Hamburg. — »Politisierung der Musik in Rußland« von *Robert Engel.*

DIE VIERTE WAND Heft 21, Magdeburg. — »Theater, Musik und Gesundheit« von *Ludwig Bregmann.*

DIE WOCHE XXIX/37, Berlin. — »Farbenhören« von *Georg Anschütz.*

FILMTONKUNST VII/9, Berlin. — »Normung des Bildtempos« von *H. E.* — »Alter und neuer Stil der Illustrations-Musik« von *Ernst August Völkel.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/11 und 12, Dortmund. — »Gedanken über Tonmalerei und Programmusik« von *Paul Mies.* — »Rundfunk und Musikunterricht der höheren Schulen« von *Jeuckens.*

MUSICA SACRA 57. Jahrg./9, Regensburg. — »Eine praktische, viel zu wenig beachtete Dokumentensammlung« von *Ludwig Bonvin.* — »Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des gregorianischen Chorals?« von *P. Dominikus Johner.* — »Meine Lehrjahre bei Bruckner« von *Fr. Klose.*

MUSIK IM HAUS VI/6, Wien. — »Das Lied im Haus« von *Wilhelm Prastorfer.* — »Über altrussische Lauteninstrumente« von *Alois Beran.* Über die Domra. — »Tongebung auf der Mandoline« von *Josef Zuth.* — »Zur Bibliographie der Musikwerke des Lautenisten Ernst Gottlieb Baron« von *Hans Neemann.*

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./23 u. 24, Stuttgart. — »Richard Wagners Lebensentfaltung und Weltanschauung, entwickelt an seinen Musikdramen« von *Karl Schwarzlose.* — »Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovens op. 91« von *Paul Mies.* — »Vom Frohsinn in der modernen Musik« von *Hermann Haas.* — »Heinrich Ignaz Franz Biber und seine Bedeutung als Violinkomponist« von *Hildegard Weizsaecker.* — »Hermann Abert †« von *Hans Joachim Moser.* — »Zur Psychologie des Übens und Konzertierens« von *Hermann Keller.* — »Rundfunk und musikalische Kultur« von *Fritz Lauhöfer.* — »Der Musikgenuß der Gehörlosen« von *Hermann Radestock.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/31 u. 32, Köln. — »Nationale Kunst« von *T.* — »Die allgemeine Lage der Orchestermusiker in Amerika« von *Georg Schmidt.*

SCHALLKISTE II (Juli—September 1927, Berlin). — »Fünfzig Jahre Sprechmaschine« von *Karl Westermeyer.* — »Technisches und Geschichtliches von der Sprechmaschine« von *Hans Eisler.* — »Mechanische Musik« von *Hans Pasche.* — »Zur mechanischen Musik« von *Paul Hindemith.* — »Max Reger« von *Hans Pasche.* — »Anton Bruckner« von *Albert K. Henschel.* — »Aufnahme und Wiedergabe der Schallplatte« von *Oskar Gadamer.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./35—38, Berlin. — »Die erste deutsche Oper« von *Bertha Witt.* — »Besuch bei Sibelius« von *Walter Petzet.* — »Melodische Metamorphose« von *Willi Hille.* »Die musikalische Form, die auf den Kadenzcharakter der neuen Musik am typischsten zugeschnitten ist, ist (wie bei Beethoven in jener letzten Schaffensepoche) zweifelsohne die der freien Variation. Hier ist die Möglichkeit gegeben, von einem festen thematischen Ausgangspunkt aus die neugewonnenen melodischen, harmonischen und rhythmischen Energien auszuspielen und sie in die Wechselströmigkeit der übersinnlichen Auftriebe in bunten ideellen Brechungen zu stellen. Von diesem stabilen Grund aus ist es auch vielleicht möglich, Schritt für Schritt eine neue, empfindungsvariable Gefühlsmäßigkeit des inneren Hörens auszulösen und zu befestigen. Das erlebnishafte Orientierungsvermögen im Menscheninnern bedarf eines gewissen ethischen Haltes, um von hier aus seine gefühlsmäßigen Pfähle abstecken zu können, wie es die Wiederkehr eines musikalischen Urmotivs bietet. Ganz abgesehen davon, daß die Variation die denkbar ideale Formulierung und Entfaltung des melodischen (figuratives Melos), harmonischen (ideeller Ablauf) und rhythmischen (kadenzhafte Variierung) Neulands bedeutet.« — »Smetana« von *S. Brichta.* — »Die Tragik im Leben Lortzings« von *Waldemar Kloß.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/8 u. 9, Hildburghausen. — »Johann Christoph Bach« von *Fritz Rollberg.* — »Luthers deutsche Messe 1526« von *W. Herold.* — »Was kann der Kirchenmusiker zur Hebung des kirchlichen Lebens tun?« von *Heinrich Wettstein.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./9, Leipzig. — »Regers ›Sinfonietta‹« von *Hermann Grabner.* — »Verdis Oper ›Luise Miller‹« von *Georg Göhler.* »Die ›Veroperung‹ eines Dramas kann, wenn sie richtig gemacht wird, nicht nur eine künstlerische Leistung sein, sondern über das Wesen der verschiedenen Kunstgattungen sehr lehrreiche Aufschlüsse geben. Und gerade bei Verdis ›Luise Miller‹ scheint mir das der Fall zu sein.« Der Autor führt aus, daß in der Oper alles Zeitpolitische des dramatischen Originals ausgemerzt wird. »Luise Miller (1849 zum ersten Male in Neapel aufgeführt) ist in Italien und außerhalb von Deutschland stets lebendig geblieben. Durch die deutsche Uraufführung, die unter der Leitung von Otto Klemperer bereits für Berlin vorbereitet wird, soll das Werk nun auch den deutschen Bühnen gewonnen werden. Bei der Gelegenheit sei eine Bitte an die italienische Musikwissenschaft und das Verlagshaus Ricordi ausgesprochen. Wer viel aus gedruckten Partituren Verdischer Opern dirigiert hat, weiß, wie viele Fehler diese noch enthalten und wie groß oft die Abweichungen der gedruckten Partituren von den ungedruckten Stimmen (besonders in der Bogenbezeichnung der Streicher

und in Vortragszeichen) sind. Verdis Bedeutung als des größten italienischen Meisters des 19. Jahrhunderts und eines der größten Musiker aller Zeiten macht es für die so bedeutsam aufgeblühte italienische Musikwissenschaft und für das Haus Ricordi zu einer Ehrenpflicht und einer der wichtigsten Aufgaben, so bald als möglich eine kritische Gesamtausgabe der Opern Verdis zu veranstalten, die mit absoluter Genauigkeit das Verdische Original wiedergibt, gereinigt von allen Fehlern und Zusätzen. Das, was (in soundsoviel Fällen wohl mit Verdis Zustimmung) italienische Bühnentradition geworden ist, kann außerdem in authentischer Form veröffentlicht werden, aber klar unterschieden von Verdis Original-Niederschrift.« — »Betrachtungen über den Orgelneubau in Göttingen« von *Franz Schütz*. — »Zur Charakteristik der Tonarten« von *Erich Klocke*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./20, Zürich. — »Musikkritik« von *Willy Tappolet*. — »Theodor Kirchner und Julius Stockhausen« von *Julia Wirth*.

DER AUFTAKT VII/9, Prag. — »Holländische Musik von 1900—1925« von *Willem Pyper* und *Paul F. Sanders*. »Holland hatte im Anfang dieses Jahrhunderts eine Periode der Sterilität von genau 300 Jahren hinter sich. Jan Pieterszoon Sweelinck, der 1622 starb, war unser letzter großer Komponist gewesen. Die klassischen (Bach bis Beethoven) und romantischen (Schubert bis Wagner) Epochen haben in Holland keine Beteiligung gefunden. Wir sind von alters her ein Volk von Malern und Baumeistern. Die Literatur hat sich verhältnismäßig spät zu einer Höhe von internationaler Bedeutung emporgeschwungen, und die Musik kam noch später.« Der Autor charakterisiert das Schaffen von Alphons Diepenbroek (1862—1921), Johan Wagenaar (geb. 1862) und Bernard Zweers (1854—1924). — »Die Befreiung vom Wort« von *Willi Hille*. Über die wortlose Vokalmusik. — »Menschen- und Maschinenmusik« von *Erich Steinhard*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 1015, London. — »Sir Alexander Mackenzie« Verfasser nicht genannt. — »Natürliche Grundlagen der Harmonie« von *Matthew Shirlaw*. — »Einige französische Zeitgenosesn von Dowland« von *Philip Heseltine*. — »Architektonik oder Farbe?« von *Andrew A. Fraser*.

LA REVUE MUSICALE VIII/10, Paris. — »Instrumente d'amore« von *Paul Garnault*. — »Die Komponisten und die Musikkritik« von *Charles Koechlin*. — »Briefe von E. T. A. Hoffmann an Théodore Hippel.« — »Das englische Musikleben zur Zeit Elisabeths« von *Charles Dyke*.

LA REVUE PLEYEL Nr. 47 (August 1927), Paris. — »Richard Wagner, Wilhelmine Planer und Mathilde Wesendonck« von *Irène Reichert*. — »Über den Stil Ravels« von *Roland-Manuel*. — »Arthur Honegger und die Lokomotiven« von *Arthur Hoerée*.

LE MENESTREL 89. Jahrg./35—37, Paris. — »Julius Stockhausen« von *J. G. Prod'homme*. — »Dufay und das Musikleben im 15. Jahrhundert« von *Julian Tiersot*.

IL PIANOFORTE VIII/8, Turin. — »Erneute Durchsicht der Werke Puccinis« von *G. M. Gatti*. Ein wertvoller Beitrag zur Entwicklung der Oper. — »Hundertjahrfeier der Romantik« von *J. Tiersot*. — »Die musikalischen Tendenzen von Heute« von *A. Bonaccorsi*.

CRESCENDO II/1—2, Budapest. — »Busoni: Dr. Faust« von *Eugen Kerntler*. — »Gamelan« von *Alexander Jemnitz*. — »Die Grundpfeiler der Bewegungskunst« von *Marius Rabinovszky*. — »Über Vivaldi« von *Leonore Pátkay*.

DE MUZIEK I/11—12, Amsterdam. — »›Sommer der Musik‹ in Frankfurt« von *Paul F. Sanders*. — »Groteske« von *Erich Steinhard*.

MUSIKALISCHE BILDUNG Heft 1—2 (Januar—März 1927), Moskau. — Ein Beethoven-Sonderheft. Im Vorwort heißt es: »Wir ehren Beethoven, den ewig lebendigen in seinen ewig lebenden Werken.« — »Ein Moskauer Skizzenbuch von Beethoven« von *M. Iwanow-Boretzky*. Erläuterungen zu den wiedergegebenen Skizzen Beethovens. — »Zum metro-tektonischen Plan des Adagio sostenuto von Beethoven op. 27 Nr. 2« von *Georg Conus*. Der Autor erklärt die Form nach musik-tektonischen Gesetzen. »Die durch den musikalisch-schöpferischen Willensakt geborene tektonische Pulswelle ist die primäre zeitliche Zelle, die elementarste Form, aus der ein jedes Musikwerk gestaltet wird und erwächst. Die Bedeutung dieses Embryos in der Musik ist der Bedeutung einer unteilbaren Silbe in der Verskunst gleich.« Der Verfasser gibt eine »Analyse der musikalischen Willensakte in Beethovens Adagio«. Seine Formunter-

suchung steht in vollstem Gegensatz zu der Riemanns. — »Aus der Beethoven-Literatur in Rußland» von *A. Chochlowkina*. — »Beethovens Jugendjahre im Lichte der gegenwärtigen Forschungen« von *K. A. Kusnetzow*. — »Zur Analyse des melodischen Aufbaus« von *Iwan Schischow*.
Eberhard Preußner

TONEKUNST (April und Mai 1927) Oslo. — »Über ›Harmonien‹ im März« von *J. L. Mowinckel*. Bericht über rein norwegische Konzerte des Sinfonieorchesters in Bergen. — »Die Musiksammlung der Universitätsbibliothek« von *Rosenkrantz Johnsen*. Über eine Neueinrichtung, die der Allgemeinheit neueste und älteste Musikliteratur zugänglich macht. — »Bachs Symbolik« von *Leiv Tjomsland*. — »Das fünfte nordische Musikfest in Stockholm 1927« von *Nils Larsen*. Ein Vorbericht, eine Kritik der Kritik. Aus allem ist die Unzufriedenheit der verschiedenen Gruppen und Länder ersichtlich. Als bezeichnend für die Stimmung wird folgender Ausspruch von Peterson-Berger aus »Dagens Nyheter« zitiert: »Wir wissen ja von alters her, daß drei der teilnehmenden Nationen sich in einer ausgeprägten, wenn auch in verschiedenen Formen auftretenden Selbstbewunderung auszeichnen und daß sie im Herzen mit bemitleidender Geringschätzung auf die vierte herabsehen, die jetzt die Wirtin ist und einen Namen dafür hat, alles Ausländische zu bewundern.«
Jón Leifs

MUSIK UND REVOLUTION Heft 7—8 (Juli/August 1927) Moskau. — »Die Verteidigung eines Landes und das neue Lied.« — »Blas-Orchester-Vereinigung der Arbeiter« von *H. W. Miroff*. — »Die Arbeit der Moskauer Leiter der Blas-Orchester-Vereinigung.« — Kritische Betrachtungen »Über das Hören von Musik« von *Boris Gljeboff* gipfeln in der Forderung, sich mit dem Problem der Erziehung verständiger, gebildeter Zuhörer zu beschäftigen, da von deren geistigem Horizont letzten Endes der Fortschritt der Musik abhinge. — Mit den Komponisten der Zeit vor Glinka (Bortnjanskij, Koslowskij, Beresowskij, Fomin u. a. m.) beschäftigt sich *Wass. Jakowlew*. — Die Rede über »Die Bedeutung der einzigen Methode des Gesangsunterrichts«, gehalten von Professor *F. F. Sassedatjelew* auf einem Schülerkonzert, wird wiedergegeben.
M. Küttner

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

B. F. Dolbin, unter den heutigen deutschen Karikaturisten die markanteste Erscheinung, ist auch der fruchtbarste Vertreter der zeichnenden Persiflage. An die 6000 bis 7000 Blatt zählen die Mappen mit den Leistungen seines spöttischen Bleistiftes und seines auf das Komische zielenden Auges. Und das Merkwürdigste: ihn reizen nur Köpfe von Musikern und solchen, die zur Musik in legitimem Verhältnis stehen. Und er karikiert nicht nach einer bildlichen Vorlage, nur nach dem Eindruck der lebendigen Person. Nun wird man fragen: Gibt es denn überhaupt 6000 bis 7000 Zünftler, die so bekannt sind, daß die Karikatur lohnend und existenzberechtigt ist? Denn erfahrungsgemäß löst die Karikatur nur dann erheiternde Wirkung aus, wenn der Beschauer das Original kennt und somit diejenige Pointe erfaßt, die der Strich des Künstlers zum Ausdruck bringen will. Antwort: Das Geheimnis der großen Zahl liegt darin, daß sich Dolbin nicht mit einem Aufriß begnügt; in manchem Konzert, bei manchen Opernaufführungen wird das Modell mehrmals (notabene in 15—20 Sekunden) das Opfer seiner unartigen Muse — jedesmal anders und jedesmal das selbe. So hätten wir einige der in unserem Heft Nachgebildeten gleich in drei bis vier Fassungen zeigen können, die verschiedene Formen der Bewegung und des Ausdrucks widerspiegeln und doch stets um jenes charakteristische Merkmal kreisen, aus dem der karikierende Stift seinen Angriffspunkt ableitet. Welches unserer acht Bildnisse das gelungenste ist, das zu entscheiden bleibe dem Beschauer überlassen. Auch das Urteil darüber stehe ihm zu, an welchem Punkt sich die Karikatur meldet. *Dolbin* selbst sieht seine Zeichnungen als Porträte an; nur bei zweien unserer acht Stücke gibt er zu, sich der Karikatur genähert zu haben. — Wer sich mit den sonstigen Schöpfungen des Künstlers, der ein Schüler Arnold Schönbergs war, auseinandersetzen will, greife u. a. zu dem Album *»Bayreuth 1927«*, kürzlich im Bavaria-Verlag in München-Gauting erschienen. Es enthält über 100 Blatt, auf denen die künstlerischen Vorstände, Dirigenten, Mitwirkende, Orchestermusiker, die prominentesten Besucher, auch Kritiker und der Zeichner selbst in köstlicher, die Lachmuskeln erregender Weise festgelegt sind.

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

HANS v. BÜLOW: *Neue Briefe.* Herausgegeben und eingeleitet von *Richard Graf du Moulin Eckart.* Drei Masken Verlag, München 1927.

Diese neuen Briefe sind ein hochwichtiger Zuwachs zu der bereits sieben Bände umfassenden reichhaltigen Sammlung der Bülow-Briefe. Ihr besonderes Gepräge gewinnen sie durch die Empfänger, Persönlichkeiten, zu denen der Briefschreiber in ganz außerordentlichen Beziehungen stand. Obenan sind die Briefe an Richard Wagner zu erwähnen, eine Ergänzung zu dem 1916 veröffentlichten Band der Briefe Wagners an Bülow. Auf dem Umweg über Riga hat sich ein Rest der sonst verlorenen oder vernichteten Briefe an Richard Wagner vorgefunden: sie reichen vom September 1858 bis zum Juni 1869. Im Mittelpunkt steht Tristan, Bülows tiefstes Erlebnis, sein künstlerisches und menschliches Schicksal. Vom Klavierauszug bis zu den Münchener Aufführungen verfolgen wir den Tristan-Weg. Das Einleben in die Partitur ward Bülow schwer, »weil er hier eine neue musikalische Welt erstrahlen sah, deren Leuchten ihn zwar blendete, aber dem er sich doch vollkommen neigte«. Auf Befehl des Königs, gegen Wagners ausdrücklichen Willen, erfolgte die Wiederaufführung des Werkes mit Heinrich und Therese Vogl als Tristan und Isolde 1869. Die Weisung Wagners, »sich zu weigern, den Tristan mit der neuen Besetzung zu geben und strikte seine Entlassung einzureichen«, hat Bülow in diesem einzigen Falle nicht befolgt. Hatte er sich doch dem König gegenüber feierlich verpflichtet, seine ganze Kraft ans Gelingen zu setzen: »das mußte ich in erster Linie als Ehrenpflicht betrachten und konnte es auch in Ansehung auf die dem Werke schuldige Pietät: eine Profanation hat nicht stattgehabt, das beschwöre ich. Die Aufführung war besser als irgendwie eine Aufführung irgendeines Deiner Werke an irgendeinem anderen Theater.« Tatsächlich blieb der Tristan jahrelang eine nirgends sonst auch nur annähernd erstrebte und erreichte Ehrensache des Münchner Hoftheaters. Und die beiden Vogls hatten vor allen übrigen Darstellern die persönliche Unterweisung Bülows, also die denkbar beste und unmittelbarste Überlieferung voraus. Der Münchner Tristan von 1869 ist nicht im entferntesten mit den Aufführungen von Rheingold (1869) und Walküre (1870) zu vergleichen. Bülow trat in diesem Falle, wie in den Briefen zu lesen ist, für das Werk gegen den Meister ein und mit Recht! Nach dem Tristan legte er aber den Taktstock nieder, weil er anderweitige Verantwortung nicht übernehmen wollte.

Über sein Verhältnis zu Wagner lesen wir schon am 24. August 1859: »Du hast keine Freunde — ein Mensch wie Du, der nicht seinesgleichen hat, der außer aller Linie steht, einer andern Welt angehört, als dieser gemeinen und trivialen — wie sollte dem Freundschaft zuteil werden können? Freunde blickt man an, zu Dir blickt man auf; den Anspruch von Dir Freund genannt zu werden, bin ich nicht frech genug zu erheben. Einen gibt's, der hätte Dir viel sein können, Du hättest ihm viel sein können — es hat zu Eurer beiden Entbehrung nicht sein sollen. Die Mittelspersonen und die vielen toten Tagsgespenster, die leider Gottes meinem verehrten Schwiegervater so viele Belästigungen verursachen, haben das verhindert.« Wenn auch der persönliche Verkehr zwischen Wagner und Bülow aufhören mußte, das Verhältnis selbst hat sich nicht geändert: dafür zeugen diese neuen Briefe, wie sie im Zusammenhang mit denen Wagners bis 1869 jetzt vorliegen.

Eine ganz unvergleichliche Gabe sind die französisch abgefaßten Briefe an Frau Cosima, vor allen der Scheidungsbrief vom 17. Juni 1869, mitten aus den Tristan-Proben heraus vor der Aufführung vom 20. Juni geschrieben: »Über ihn ein Wort zu verlieren, wäre durchaus falsch; ihn der Welt vorzuenthalten, wäre unrecht. Denn er bringt Klarheit in die ganze naturnotwendige Entwicklung, die man eben als solche zu nehmen hat und die, wenn man die Verhältnisse näher betrachtet, als eine Selbstverständlichkeit erscheinen muß, unter der alle, er und die Gattin, und nicht minder der Meister unendlich gelitten haben. Es war ein unerhörtes schicksalvolles Muß, das hier gebot und gegen das es keine Einwendung gab. Denn jede Einwendung hätte zum Unheil führen müssen und das große Lebenswerk Wagners wäre unvollendet geblieben.« Noch im Briefe vom 22. Oktober (Liszts Geburtstag) 1871 an Wagners Gattin klingen Bülows Gefühle nach: »mes pensées devaient naturellement se porter vers la fille de mon bienfaiteur et ami, autrefois la bien malheureuse compagne d'un homme inférieur, maintenant, je l'espère et j'en prie le ciel depuis bien longtemps, l'heureuse et digne alliée de la vie du

plus grand poète et artiste de notre siècle.« In allen Briefen an Frau Cosima leuchtet die Vornehmheit und die treue Sorge dieses einzigen Mannes ergreifend schön hervor. Sie gelten fast durchweg der Erziehung der in mütterlicher Hut verbliebenen Töchter, auf die der Vater mit gerechtem Stolze blickt.

Die Briefe an Daniela beginnen in anmutig kindlichem Ton, um sich im Laufe der Jahre stetig zu vertiefen. Daniela »stand mit unendlichem Takt und unendlicher Liebe zwischen der Mutter und dem Vater«. Nach dem ersten Wiedersehen mit der inzwischen erwachsenen Tochter schreibt Bülow in überschwenglichem Gefühlsausbruch, er möchte an der Stelle, wo sie ihm durch ihren Großvater Liszt zugeführt wurde, eine Kapelle erbauen! Über alle wichtigen Ereignisse seines Lebens hält er seine Tochter auf dem Laufenden, besonders über seine Künstlerfahrten. Und da tauchen noch in späten Tagen (November 1889) Erinnerungen an die bei allem Weh doch auch so beglückende Münchner Zeit auf, bei der Aufführung des Huldigungsmarsches im Hamburger Konzert: »der 18jährige Märchenkönig mit den Gazellenaugen — hoch zu Roß.« »Die Manen Ludwigs II. haben über keine Majestätsbeleidigung zu klagen gehabt.« Den tief geheimen persönlichen Zauber dieser Klänge, den die üblichen Konzertvorführungen kaum erahnen lassen, konnte Bülow wie kein anderer aus der unverlöschlichen Erinnerung heraufbeschwören.

Was wir aus dieser eng zusammengehörigen Briefgruppe erfahren, sind keine neuen Tatsachen. Aber neues Licht fällt auf seelische Vorgänge, über die bisher der Schleier des Geheimnisses, den wir nur mit scheuer Ehrfurcht gelüftet sehen, ausgebreitet lag. Bülows Zeugnis steht hoch über alles Zweifels Macht und scheucht allen Nebel des Neides oder Unverstandes.

Am zahlreichsten sind die Briefe an Carl Bechstein, seinen »Beflügler«. Wir erleben den Aufstieg des Bechsteinschen Unternehmens zum Welthaus, nicht zum wenigsten dank Bülow, der sich am liebsten auf diesen Instrumenten hören ließ. Er zollt dem Flügelbauer hohe Anerkennung, hält aber auch mit allerlei Einwänden nicht zurück, so daß gelegentlich Verstimmungen nicht ausblieben. In allen geschäftlichen Fragen war Bechstein Bülows Berater und Vertrauter. Er schrieb ihm aber auch über Dinge, die er anderen gegenüber vollkommen verschwieg. »So gibt dieser Briefwechsel vielleicht mit das umfassendste Bild von Bülows Leben,« weil der Künstler dem Berliner Freund über größte und kleinste Lebensfragen Bericht erstattete. Die Briefe an Karl Klindworth führen vornehmlich zu musikalischen Fragen: »Sie erschließen eine ganz besondere Welt, die beide in ihrem Wirken vom Engeren ins Weitere zeigt.« Der Brief vom 18. Juli 1884 enthält übrigens die einzige verärgerte und verletzende, zur sonstigen Haltung Bülows gar nicht stimmende Bemerkung über Parsifal in Nietzsches Ton und Stil. Endlich sind noch die Briefe an Luise v. Bülow, seine Stiefmutter zu erwähnen. Der starke Band umfaßt 712 Seiten Text. Der Herausgeber kennt noch »eine ganze Reihe von Briefsammlungen, von denen die Öffentlichkeit keine Ahnung hat«, er hat sich absichtlich und grundsätzlich auf die vorgelegte Auswahl beschränkt. Im Vorwort erzählt Graf du Moulin, wie er durch erfolgreiche persönliche Verhandlungen mit d'Annunzio in Besitz der Briefe an Frau Cosima und Daniela kam. Er bereitet mit einer verständnisvollen und zartfühligen Einleitung den Leser auf die ihm gebotenen kostbaren Gaben vor. Auf erläuternde Anmerkungen, die beim sprunghaften Stil Bülows wünschenswert wären, verzichtet er. Ein Namenregister, das jedoch nicht ganz vollständig und zuverlässig ist, erleichtert die Benutzung des Buches. »Lipowsky« (S. 466/67), der im Verzeichnis ohne Erklärung vorkommt, ist doch nur ein leicht erkenntlicher Deckname. Statt Gräfin Rassenheim S. 460 lies Bassenheim; Parsifal S. 461 ist 1869 unmöglich: gemeint ist Parzival, der Name des Königs im Freundeskreis. Ein arger Druckfehler steht S. 20: für das verspätete Erscheinen der Walküren-Ausgabe ist »der Hund (! lies Grund) ein sehr nobler«. *Wolfgang Golther*

HANS PFITZNER: *Gesammelte Schriften.* 2 Bände. Verlag: Dr. Benno Filser, Augsburg 1926.

Pfitzner der Schriftsteller ist ein unerschrokkener Kämpfer. Er haßt nicht nur aus vollem Herzen, sondern er schlägt auch furchtlos zu, in prachtvoller Unbekümmertheit um die Macht dessen, den er angreift. Daß er sich mit seinen Angriffen beliebt gemacht hat, kann man nicht behaupten. Er predigt die klare und unbedingte »Scheidung der Geister«, kennt nur die ganz Gerechten und die ganz Ungerechten, — und da kann es einem, der bisher glaubte, mit dem Autor im wesentlichen eines Sinnes zu sein, plötzlich geschehen, daß er sich auf

der Seite der Verdammten wiederfindet, zu seinem Troste allerdings in ganz guter, auch von Pfitzner hochgeachteter Gesellschaft: einmal muß es sich sogar E. Th. A. Hoffmann gefallen lassen, daß er mit den Philistern und Undeutschen in einen Topf geworfen wird, wahrscheinlich weil er Mozarts Opern höher schätzt als die Webers, und wenn jemand glaubt, daß das, was dem Romantiker recht ist, auch dem Verehrer des 18. Jahrhunderts nicht verwehrt werden kann, daß es also verdienstlich sei, nicht nur vergessene romantische Werke, sondern auch Opern von Händel wieder zu erwecken, so hat er unversehens seinen Hieb weg. Was aber dem Schriftsteller Pfitzner noch mehr Feinde verschafft hat, das ist sein hoffnungsloser Pessimismus. Die Gegenwart ist von einem sehr jugendlichen, sehr starken Glauben an ihre Kraft und an die Zukunft erfüllt, und auch Spenglers wenigstens zum Teil pessimistische Einstellung hätte nicht so viel Eindruck gemacht, wenn er nicht der Gegenwart und der Zukunft ganz bestimmte, sehr positive Möglichkeiten zugebilligt hätte. Pfitzner spricht nur von der Musik und glaubt hier fest an das Ende, sieht nur die Nacht vor sich. Es ist rein eine Sache des persönlichen Temperaments, ob man das Ende kommen sieht oder noch an die Zukunft glaubt, — aber das eine steht fest: droht wirklich das Ende, so ist das keine Angelegenheit der deutschen, sondern der europäischen Kultur, hat also mit der augenblicklichen politischen Lage Deutschlands, von der Pfitzner öfter, als es uns in diesem Zusammenhange nötig erscheint, spricht, nichts zu tun!

Wenn nun diese höchst subjektiven, meistens ganz aus dem Moment geborenen Schriften in zwei stattlichen Bänden gesammelt neu erscheinen, beanspruchen sie eine Bedeutung über den Tag hinaus, die ihnen mancher nicht wird zubilligen wollen. Aber sie erheben diesen Anspruch mit vollstem Recht. Denn sie enthalten neben dem rein Polemischen eine solche Fülle von tiefen und ernsten Gedanken und sind Zeugnisse eines so echt gebildeten Geistes, daß man sie zum Wertvollsten zählen muß, was auf dem Gebiete der Musikästhetik seit langem erschienen ist. Die Theorie des Musikdramas (»zur Grundfrage der Operndichtung«) geht dieser schwierigen Frage tiefer auf den Grund, als es selbst Wagner gelungen ist. Die Theorie des »Einfalls« (in der großen Schrift gegen Bekker und noch an mehreren Stellen) ist, wenn sie auch vielleicht in der schroffen Form nicht haltbar ist, in ihrer Betonung der Wichtigkeit des Inspiratorischen (das freilich nicht nur, wie Pfitzner will, zur Sphäre des »Einfalls«, sondern ebenso auch zu der der »Gestaltung« gehört) einer derjenigen grundlegenden und richtungweisenden Gedanken, mit denen sich jeder auseinanderzusetzen hat. Die in der Schrift gegen Bekker enthaltene Darstellung der allmählichen Entfaltung des Reiches der Harmonie ist für die Erkenntnis dieses einzigartigen Ereignisses erhellender als irgendeine musikgeschichtliche Abhandlung. Daneben stehen gleichwertig die Betrachtungen fremder Werke, wie etwa der romantischen Opern, und die ganz vortrefflichen, in ihrer Gründlichkeit wahrhaft vorbildlichen Abhandlungen zu Wagner: »Melot der Verruchte« und das vom echtesten Humor erfüllte »Scherzo« »Bart und Bühne«. Wie hier scheinbare Nebensachen wichtig genommen werden, das ist »deutsch« im besten Sinne. Überraschend ist die nicht nur lebendige und temperamentvolle, sondern sich oft zu richtiger sprachlicher Kunst steigernde Darstellung. Sie zeugt von einem formalen Talent, das wir dann auch in den schönen Sonetten (auf sechs Pfitzner besonders nahestehende deutsche Künstler und Denker) wiederfinden, die als Anhang beigegeben sind. *Walter Riezler*

ERNST DECSEY: *Das Theater unserer lieben Frau.* Ein Wiener Roman. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Das neue Werk des Biographen Hugo Wolfs, Anton Bruckners, Johann Straußens ist mit Musik geladen. Musik von innen und außen. Die von innen als die edlere atmet südliche Wärme, lächelt Innigkeiten, entführt in melodisches Idyllenreich, klingt durch das gedruckte Wort wie das schmeichelnde Arioso eines Violoncell. Auf jeder Seite dieser Partitur sind vier, fünf Takte, bei denen man den Atem anhält: polyphone Subtilitäten, graziöse Stimmführungen, glitzernde Instrumentation, satte Akkordik, humorvolle Kadenzen, pathosfreie Deklamation. Die Musik von außen: die Handlung — ja kümmert uns ihr Ablauf? Wollen wir wissen, was diese Rosa Band erlebt hat, was sie durchkosten muß, was ihr das Schicksal vorbehält? Gewiß, wir wollen auch die Handlung. Und sie läßt uns nicht im Stich. Sie rollt wie eine Suite durch Introduktion, Scherzo, durch Menuette, schwingt sich zu einem Allegro eroico e furioso auf und endet in einer Kantilene von versagendem, verwehendem Schmelz. Dies der einzige Ruhepunkt der Partita. Das Adagio fehlt. Wir ver-

missen es nicht. Sonst ist alles agitato. Denn der Aufstieg jenes kleinen Mädels aus den Düften der stickigen Gasse bis hinauf zur beherrschenden gesellschaftlichen Stellung im Wien der Schieberzeit, von welchem Punkt aus sie mit den Finanzhelden Fangball spielt, duldet keine Fermate. Ein flackerndes Brio. Auch nach dem verunglückten Auftreten der Heldin als Fidelio zur Einweihung eines berühmten Krachtheaters gibt es nur eine knappe Spanne der Erholung. Dann stürzt sie erneut in die Wirrnisse des Lebens und endet da, wohin ihre Schönheit sie führen mußte. Vom »Lieben Wien« führt den Dichter der Weg durch die »Stadt am Strom« zu diesem »Theater unserer lieben Frau«. Allemal ist die Hauptstadt des alten und neuen Donaureiches die Stätte des Geschehens. In diesem Trio nimmt das letzte Werk die Spitze, weil es die Erfahrungen und Erkenntnisse einer wilden Zeit sammelt und zur Besinnung ruft. Es ruft mit heißen Klängen, als schlüge der Autor die Lyra der Sirenen. *Willi Franken*

OTTO URSPRUNG: *Münchens musikalische Vergangenheit.* Von der Frühzeit bis zu Rich. Wagner. Mit 15 Kunstbeilagen und 4 Abbildungen im Text. Bayerland-Verlag, München 1927.

Den musikalischen Künstlern Münchens als Trägern von Münchens musikalischer Gegenwart ist dies verdienstvolle, gründliche Werk gewidmet. Die Vergangenheit ist es ja auch, in der die vom Geist der Kunst so reich und weit durchwehte Stadt München gründet. Wer nur einige Male sie aufgesucht und durchwandert hat, verspürt ihn deutlich, und wie ruft uns Goethe zu: »Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen«. Heimatkunde einer musikalischen Tradition ist denn auch hier die Losung. Mit Urquellen altkatholischer Kirchenmusik beginnt der sichere Lauf der Forschung, die eine Fülle einschlägigen Studiums verarbeitet. Erste Blütezeit gilt dem humanistischen Ludwig Senfl, der 1530 einen bedeutsamen Brief von Luther erhielt, und dem großen Orlando di Lasso. Nach erwähnenswerten Organisten und Meistersinger-Weisen wird die Liedkunst (die der Jesuiten, wie das deutsche Kirchenlied) usw. und das ganze Ausstrahlen des kulturellen Einflusses auf Süddeutschland überhaupt erörtert. Opfermut und Freude am Musizieren in einer vielfach noch unproduktiven Zeit tauchen auf. Vom konzertal-monodischen und primitivdramatischen Stil, der Hofmusik und verschiedenen Opernperioden geht der Verfasser über zu den Einflüssen der Mannheimer und Wiener Klassiker, zu dem immer breiter werdenden Laufe der Sinfonie und des musikdramatischen Schaffens. Die Persönlichkeiten der Leiter sind scharf und kenntnisreich gesehen. Die Gegenwart ist — dem Titel und der Stoffbeschränkung nach nur kurz gestreift, gleichsam als Mündung der ganzen, tüchtigen Arbeit; Wagner, Bülow, Rheinberger, Thuille, Reger, Pfitzner, Richard Strauß finden kurze, knapp gehaltene Würdigung. Die sehr interessanten Bildbeigaben werden erörtert. Das Namenverzeichnis ist äußerst reichhaltig. Das Werk bietet einen lehrreichen Überblick über die MünchenerMusikgeschichte und hat daher sein bleibendes Verdienst und gute innere Wirkung. *Theo Schäfer*

PAUL BERNHARD: *Jazz.* Eine musikalische Zeitfrage. Mit Notenbeilagen. Delphin-Verlag, München 1927.

Man kann dem Verfasser dieser nur 110 Seiten umfassenden Schrift nachrühmen, daß seine Wortsprache ganz in dem musikalischen Stoff des Themas aufgeht. Sachlich, knapp, lebendig, kühn ist der Stil, heiter, zukunftsfroh jeder Satz wie jede Phrase der Musik, die der Autor hier in Entwicklung und Bedeutung darzustellen unternimmt. Wer dieses Buch liest, ist gefangen von einer Lebendigkeit, von einer unbeirrbaren Schlagkraft, die ganz daran erinnert, wie sich der Jazz die Musik der Welt eroberte. Vielleicht wird man den Anfangsgedanken des Werkes nicht unbedingt zustimmen können, wenn nach der Scheidung in männlichen und weiblichen Rhythmus die Behauptung aufgestellt wird, daß die Rückkehr zum Primat des Rhythmus »seine tiefen Ursachen in der Emanzipation der Frau« hat. Auch daß erst jetzt zum erstenmal in der Geschichte der abendländischen Musik sich eine Verbindung mit außereuropäischen Elementen vorbereitet, ist in dieser Ausschließlichkeit nicht haltbar. Jedoch in allem, was dann zum eigentlichen Thema gesagt wird, ist stets der Kern getroffen. Die Geschichte des Jazz ist fesselnd wie ein Roman. Wir erfahren die märchenhafte Entstehung des Jazz in der 31. Avenue zu Chicago im Jahre 1915 durch den Neger Jasbo Brown. Wir hören, daß der Charleston ein Einzeltanz der Farbigen der Stadt Charleston (South Carolina) war; von Passagieren der vorüberfahrenden Dampfer wird die Idee dieses Tanzes aufgegriffen, eine Gesellschaft gegründet, und der Charleston wird von Chicago aus zum Welttanz prokla-

miert. Triumph der Propagandakunst! Für den Europäer geradezu unglaublich klingen die Schilderungen der fabrikmäßigen Herstellung der Tänze. Ein Bild von der Macht des Jazz geben folgende Zahlen: In Amerika gibt es 200000 professionelle Jazzspieler; von den 600 Millionen Dollars, die 1924 für Musiknoten und -instrumente in den Vereinigten Staaten umgesetzt wurden, kommen 480 Millionen Dollars, also 80 Prozent auf Jazzmusik und Jazzinstrumente. Der musikalische Stil der Jazzmusik, der Reichtum in der Instrumentationsfarbe, das Wesen der überraschenden Schlüsse der Tänze, alles ist knapp, aber treffend gezeichnet. So und nicht anders mußte über den Jazz geschrieben werden!

Eberhard Preußner

MUSIKALIEN

ERNEST SCHELLING: *Impressions from an artists life. Sinfonische Variationen für Orchester und Klavier. Ausgabe für zwei Klaviere.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig, und Carl Fischer, Neuyork.

Ein dorisch-exotisch-amerikanisches gis-moll-Thema mit vorangehender, pathetisch leerer, aber à la Franz Liszt brillant gesetzter Klavierparaphrase erteilt hinreichenden Aufschluß über das Folgende ... Wenn der 1876 in den Vereinigten Staaten geborene Pianist nichts weiter getan, als — laut eigener Angabe — »nur« bei Matthias (Paris), Moszkowski, Bruckner, Hans Huber, J. Pfitzner, Leschetitzky und Paderewski seinen Studien obgelegen hätte, so wäre er bloß hierdurch schon ansehnlich viel herumgekommen. Man ist also gern zu erfahren bereit, was jemand, der seinen Bildungsdrang auf so weiten Reisen stillte, nun hiervon zu erzählen weiß. Diese Bereitschaft wird jedoch enttäuscht, denn die achtzehn Variationen, die nach Elgarschem Muster größtenteils mit Initialen porträtierter Persönlichkeiten überschrieben sind, bieten kaum mehr als ein primitives Mac Dowell-Epigonentum. Zur Äußerlichkeit des Inhalts gesellt sich die rhythmische Monotonie der von Fall zu Fall hartnäckig durchgeführten ornamentalen Einkleidung. Die uns vermittelten »Impressionen aus dem Leben eines Künstlers« sind mit dick aufgetragenen Farben handfest gemalt, derb und knallig; letzteres sogar im wahren Sinne des Wortes, da es in einem »August 1914« betitelten Abschnitt zum regelrechten Kriegsausbruch kommt. Eine »dem Andenken Gustav Mahlers« gewidmete dürre Variation dürfte die Manen des phantasiebegnadeten Tondichters wenig erfreuen. Nur ein kurzer, hübscher Savoyardentanz ragt aus dieser Reihenfolge hervor, die ein um höhere Stilprobleme selig unbekümmerter Satz »Wartburg 1532« (!) abschließt ... Der 88 Seiten dicke Band ist hervorragend schön, ja luxuriös gestochen und ausgestattet. Es gibt auf wenige Druckseiten zusammengepferchte Meisterwerke, die solch ein auszeichnendes Format eher verdient hätten. *Alexander Jemnitz*

PIERO COPPOLA: *Symphonie en La mineur.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Das Stück, durchaus französisch im Habitus, scheint begabt. Es sind Einfälle darin und das Ganze liegt im sinfonischen Griff. Aber es bleibt unfertig. Ungelöst zunächst von den Mustern; in Ganztonbildungen und großen Nonenakkorden hütet es seinen Debussy und entwickelt dessen Harmonik mit den Six anstandslos weiter; ihnen auch dankt es die Synkope als formkonstitutives Prinzip. Unfertiger noch ist das Werk in sich selbst. Die thematischen Kontraste sind im Verhältnis zur Totalanlage nicht tief genug; der Jazzton, der in alle Gestalten hineinwirkt, schleift sie ab. Ähnlich steht es um die Harmonik: nicht zufällig hat Debussy auf sinfonische Expansion stets und stets verzichtet, wissend, daß die spezifische Selektionstechnik, die den harmonischkonstruktiven Grund seiner Sätze abgibt, solche Expansion verwehrt. Coppola jedoch übernimmt jene Harmonik als Stilfaktor, ohne die tektonischen Konsequenzen aus ihr zu ziehen. So wenig er etwa seine ausladenden Themen motivisch reduziert, sondern ihnen ihren freien Lauf läßt und durchführend nur motivisch arbeitet, so wenig bemißt er die Ausdehnung der Sätze nach der schmalen harmonischen Basis. Akkordische Eintönigkeit, mangelnde Plastik sind die Folge, und die monotone Häufung von Mitteln, die aus der wählerischen Differenziertheit einzig ihren Sinn empfingen, nivelliert die Qualität und läßt das gespannt Nervöse leicht ins weichlich Brutale umschlagen. Im letzten Satz, der originell einen Scherzotyp als Einleitung vors Finale stellt, explodiert dann ein kurioser Bruckner. Orchestral ist die Partitur versiert. Aber auch hier will die Grobschlächtigkeit des Grundklangs — zumal die rohe Massion des Blechs —, will die ungebrochene Schichtung der instrumentalen Flächen die Subtilität der einzelnen Reizeffekte beharrlich dementieren. Die feineren Valeurs des langsamen Teils sind allzu bekannt.

Kurz, der innerkompositorischen Einwände sind so viele, daß man zögert, die entscheidende stilkritische Frage zu stellen: ob nämlich nicht gerade eben der sinfonische Zug, der an dem Stück zunächst besticht, durch den Regreß auf die in solcher Sphäre höchst unbestätigte Objektivität des Jazz kunstgewerblich erschlichen ist. Wie dem indessen auch sei: man wünschte, von dem talentierten Autor anderes, minder Prätentiöses zu sehen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

MAX REGER: *op. 77a Serenade.* Neue Bearbeitung für 2 Violinen und Violoncell von *Ossip Schnirlin.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Diese bekanntlich ganz reizende Serenade, eines der Werke Regers, die längst Bestandteile unserer Hausmusik geworden sind, ist im Original für Flöte, Violine und Bratsche geschrieben. Statt der Flöte konnte man natürlich schon immer eine Geige nehmen. Jetzt hat Schnirlin aber die Bratsche für Violoncell umgeschrieben, so daß das Werk nunmehr in zwei neuen, bisher nicht ohne weiteres möglichen Besetzungen gespielt werden kann. Er hat aber noch durch überaus genaue Bezeichnung des Fingersatzes und der Phrasierung, sowie durch Einsetzung von Stichnoten in die Pausen die Ausführung für den einzelnen und auch für das Zusammenspiel ungemein erleichtert.

Wilhelm Altmann

EGON KORNAUTH: *Kleine Abendmusik für Streichquartett op. 14.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien. — *Kammermusik für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Streichquintett op. 31.* Ebenda.

Beide Werke zeichnen sich durch eine ausgesprochene Spielfreudigkeit aus. Die knappen Sätze der »Kleinen Abendmusik« atmen den Ton der Behaglichkeit und sind von liebenswürdigen Manieren. Nur der dritte, der dem Andenken Edvard Griegs gewidmet ist, bringt ernstere Töne. schlägt sich aber bald zu seinen fröhlicheren Brüdern in Apoll. Mit den reicheren instrumentalen Mitteln wächst Ausdruck und Faktur der Kammermusik op. 31. Auch dieses Werk ist in der Form abgerundet, in der Stimmführung interessant, in der Ausnutzung klanglicher Wirkungen wohlbedacht. Brauchbare Kammermusik, die sich anspruchslos gibt und keinem anderen Zwecke dienen will, als gern gespielt zu werden und zu unterhalten. Rückkehr zur ursprünglichen Funktion der Musik unter behutsamer Verwendung moderner Ausdrucksmittel. Unter diesem Gesichtspunkt gesehen, werden beide Werke ihre Schätzer auf dem Konzertpodium und im Konzertsaal finden.

E. Rychnovsky

GUSTAV GEIERHAAS: *Drei Sätze für Streichtrio.* Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Das für Violine, Viola und Violoncello geschriebene Trio ist nach Anlage, Erfindung und Satzweise ein so orginelles Werk, daß man es aus der Fülle der auf den Markt strömenden Kammermusik immer wieder herausgreift, um sich an seinem Wesen und Wert zu erfreuen. Es ist kein Trio nach einem Formenschema. Jeder Satz ist ein Gebilde für sich mit reicher, ausdrucksvoller Thematik, fast barocker Gliederung, mit mannigfacher Bewegung, urlebendig und ganz außerordentlich klingend. Man trifft ganz selten auf so viel Klangsinn, so viel Klangfröhlichkeit. Keine konstruktive Polyphonie, sondern ein freies, aus Klangvorstellungen hervorbrechendes Spiel dreier Instrumentalindividualitäten. Die Harmonik zeigt vielgestaltige Brechungen und trägt eine so konsequente Logik in sich, daß alles harmonische Geschehen im Fluß erhalten wird.

Rudolf Bilke

JOSEPH GUSTAV MRACZEK: *Drei Sätze für Streichquartett.* Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Die durch kein Beiwort charakterisierten Sätze entsprechen etwa dem Allegro, dem Adagio und dem Scherzo eines Quartetts der üblichen Viersatzform. Demnach würde das Finale fehlen. Sicher nicht deswegen, weil der Komponist einen vorgefaßten Plan nicht bis zum Ende ausführen wollte oder konnte. Man hat auch nicht den Eindruck, daß es sich um eine bloße Zusammenstellung von drei beziehungslos zueinander stehenden Sätzen handelt. Gewisse thematische Formen, der Stil der Verarbeitung, der ganze gedankliche Inhalt deuten Zusammengehörigkeit an. Es ist anzunehmen, daß Mraczek nach dem dritten Satz mit der Idee der Komposition abgeschlossen hatte. Probleme waren nicht mehr zu lösen. Es werden auch keine von schwerwiegender Bedeutung aufgestellt. Der erste Satz ist ein liebenswürdiges, hochgemutes Stück, zu dessen Abschluß die kräftige Coda genügt. Die aus rhythmischen Bewegungen ersichtliche thematische Verwandtschaft mit dem zweiten Satz stellt keine unbedingt notwendige Weiterführung von Grundgedanken dar, eher eine Versenkung, eine klangliche

Verbreiterung unter Hinzunahme neuer Einfälle. Der breit ausgezogene dritte Satz enthält viel Temperament, er klingt wie eine geistvolle Caprice. Der Schlußakkord vollendet das Ganze endgültig. Finalsehnsüchte werden nicht geweckt. *Rudolf Bilke*

RUDOLF IGLISCH: *Trio in As-dur für Klavier, Violine und Violoncell op. 13.* Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Kammermusikwerk von durchaus impressionistischem Charakter, formal etwas ausgedehnt: Spätromantik.

Hans Boettcher

JOHANNES STRIEGLER: *Hohe Schule des Violinspiels.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Auch wer wie Referent der Ansicht ist, daß das beste Übungsmaterial für Geiger die vorhandenen Konzerte, Opern-, Orchester- und Kammermusikwerke bilden, weil der Übende darin echt geistige Nahrung findet, der kann nur mit Bewunderung von diesem großartigen Studienwerk sprechen, das der bekannte Dresdener Violinlehrer Striegler uns geschenkt hat. In acht Heften bietet er Tonleiter- und Akkordstudien in Verbindung mit Bogenstudien, wie sie selbst Sevcik einst nicht reichhaltiger geliefert hat. Zahlreiche Bemerkungen zeigen die reiche pädagogische Erfahrung des Verfassers, der den Fingersatz auf das genaueste bezeichnet hat. Bei den Tonleiterübungen ist, irre ich nicht, überhaupt zum ersten Male, auch die Ganztonleiter berücksichtigt, bei den Akkordstudien besonderer Wert auf das Arpeggio gelegt. Sehr richtig bemerkt Striegler u. a.: »Die Freude am sinnlichen Klang darf sich der Schüler nicht verderben — und verderben kann er sich diese schnell, wenn er nicht bei allem und jedem auf Tonschönheit achtet. Deshalb bewahre man auch beim technischen Studium immer Klangcharakter ... Nicht Noten, sondern Töne!« Ein Teil der Übungen ist in C-dur geschrieben, vor jeder Zeile aber etwas freier Raum gelassen. In diesen wünscht Striegler eine Bleistifteintragung von Kreuzen bzw. Been, wenn die Übungen in anderen Tonarten geübt werden. Das Notenbild selbst ist stets voll ausgeschrieben. Denn »der Schüler soll es immer vor Augen haben; er muß lesen lernen. Besonders nötig ist dies bei der Chromatik, wo gleiche Tonfiguren in jeder Tonart ein anderes Notenbild ergeben. Die chromatischen Übungen sind deswegen erst in C-dur notiert und dann dieselben Übungen nach H- und Des-dur umgeschrieben ... Das Suchen der Tonfolgen nach dem Gehör, ohne das Notenbild im Auge zu haben, ist das größte Hindernis für die Entwicklung im Vom-Blatt-Spielen.«

Wilhelm Altmann

BOLESLAV VOMÁČKA: *»1914«, Zyklus von fünf Gesängen mit Orchester op. 11. Ausgabe für Gesang und Klavier.* Verlag: Hudebni Matice, Prag.

Es scheint sich immer wieder von neuem zu bestätigen, daß der Weltkrieg und seine Erlebnisse nicht dazu beigetragen haben, der künstlerischen Produktion erhöhte Antriebe zu verleihen. Auch dieser »1914« betitelte Zyklus, in dem von Soldaten im Felde, von Verwundeten und Toten die Rede ist, überragt nicht einen gewissen Durchschnitt, dem man ein gewisses technisches Geschick nicht absprechen kann. Doch fiel der Stil recht ungleichmäßig aus. Neben komplizierten Stellen, deren kompositorisch virtuose Aufmachung besticht, stehen fast unvermittelt ganz einfache Harmonien (wie im zweiten Liede: »Der Soldat im Felde« oder im vierten: »Gevatter Tod«), die einen Mangel an starker Erfindungskraft bloßlegen. Vollends dem letzten Gesang: »Den Toten«, einem ganz unoriginellen As-dur-Stück mit landläufigsten musikalischen Wendungen, vermag man nur wenig Geschmack abzugewinnen. Das ist Liedertafelstil, der als solcher sofort erkennbar hervortreten würde, wäre dieses Lied für Männerchor gesetzt.

Kurt von Wolfurt

ARMIN KNAB: *Mombert-Lieder für Gesang und Klavier.* Gesamtausgabe 1925. Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

ARMIN KNAB: *George-Lieder für Gesang und Klavier.* Gesamtausgabe 1925. Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

In den Mombertschen Dichtungen scheint etwas nicht zu stimmen. Das künstlerische Empfinden mag richtig sein, doch wechselt die Ausdrucksweise sehr oft zwischen Herkömmlichem und Gewollt-Gekünsteltem. Wo eine einfach freundliche Stimmung beibehalten werden kann, gibt die Musik von Knab Entsprechendes, wie in den ersten zwei der Mombertschen Lieder. In den anderen fehlt die große Linie in der Melodieführung und Harmonisation. Gemeinplätze sind recht häufig. Manches gut Erfaßte scheitert am mittleren

Teil der Liedform. An Stelle von Modulationen stehen meistens hart aneinander gereihte terzverwandte oder fremdere Harmonien. Die Vertonung von Nr. 6 der Mombertschen Lieder erscheint seines krassen sexuellen Inhalts wegen als ziemlich geschmacklos. Daß diese Musik an die tiefe Lyrik und große Wortkunst der Dichtungen Stefan Georges nicht heranreicht, ist selbstverständlich.

E. J. Kerntler

DIETRICH BUXTEHUDE: *Zwei Solokantaten*, herausgegeben von *Karl Matthaei*. Verlag: Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Der Gesamtausgabe, die »Ugrino« von den Werken Buxtehudes veranstaltet, folgen praktische Einzelausgaben auf dem Fuße — ein Zeichen für die rasche Auswirkung des verdienstvollen Unternehmens. Der Herausgeber hat für eine sparsam eingerichtete, möglichst originalgetreue Fassung, der Verlag für ein höchst übersichtliches Notenbild gesorgt.

Peter Epstein

L. BIELEFELD: *Burlesken für Klavier*. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Drei geistvolle und witzige Klavierstücke, die scheinbar leicht zu spielen sind, von Dilettanten aber schwerlich bewältigt werden können. Pembaur, dem das Werk gewidmet ist, wäre gewiß der beste Interpret; aber er wird vielleicht einige Bedenken haben, sich für diese Stücke einzusetzen. Der Komponist weiß, was er sagen und ausdrücken will, sein technisches Können ist jedoch gering. Mit der musikalischen Logik und Rechtschreibung steht er auf dem Kriegsfuße. In der Politik mag einer, der zu reden versteht, vielleicht Großes erreichen, ohne je richtig deutsch zu können oder gar federgewandt zu werden. In der Musik ist es leider anders. Da muß man zunächst einmal schreiben gelernt haben. Dann fällt einem auch immer etwas Fabelhaftes ein. (Schließlich kann man so gut schreiben, daß einem gar nichts mehr einzufallen braucht.) Bei einem so regen Geist wie Bielefeld ist ein Mangel an Einfällen nicht zu befürchten. Aber die Kompositionstechnik muß auch er zunächst einmal gründlich erlernen, bevor er Anspruch darauf erheben darf, daß seine Kompositionen öffentlich vorgetragen werden. Als Hausmusik kommen die Burlesken nicht in Betracht. Vor ihrer Drucklegung hätte man also ihre Konzertfähigkeit praktisch erproben sollen. (Kritiken nutzen und schaden wenig. Das Publikum kauft heute von neuen Kompositionen nur noch das, was ihm im Konzertsaal oder im Rundfunk gefallen hat.)

Richard H. Stein

JOSEF WAGNER: *Sonatine op. 1.* Selbstverlag.

Wir alle haben in den ersten Lebensjahren damit angefangen, zusammenhanglose Silben dem Klange nach bunt aneinanderzureihen. Und unsere Mütter empfanden dabei gewiß eine herzliche, tiefe Freude. Den Dadaismus, das Lallen in der Kunst, soll man aber nicht daraus herleiten und mit der primitiven Kunstübung vergangener Zeiten vergleichen; denn er ist aus Übersättigung, grotesker Spekulation, bewußtem Nichtkönnen und auch aus Sucht nach neuem Raffinement entstanden. Die vorliegende Sonatine wirkt insofern sympathisch, als sie uns (gewiß nicht zum ersten Male) einen echten, naiven Dadaisten zeigt. Diese höchst primitive Musik ist zwar noch ganz unlogisch, zudem in rhythmischer Hinsicht seltsam buntscheckig und in der musikalischen Orthographie geradezu rührend ahnungslos, aber doch nicht ohne Geschick in der Aneinanderreihung zusammenhangloser harmonischer und melodischer Wendungen von möglichst moderner Färbung. Man möchte gern die Freude von Mama und Papa teilen und bedauert aufrichtig, als Musikkritiker hier unzuständig zu sein. Erst musikalisch denken und schreiben lernen! Dann ein Dutzend wundervolle Werke nur für sich selber und die liebe Familie komponieren! Danach ist's immer noch Zeit, nüchtern zu überlegen, ob man etwas drucken lassen will, soll und muß.

Richard H. Stein

KARL HOYER: *Toccata und Fuge für Orgel op 36*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Das Werk zeigt die Musizier- und Spielfreudigkeit der alten Toccata in modernem Gewande. Der Komponist hat eine besonders glückliche Hand in der Kultivierung eines leichtbeweglichen burlesken Orgelstils, der natürlich alle Einrichtungen und Finessen des modernen Instrumentes zur Voraussetzung hat.

Fritz Heitmann

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

OPER

BERLIN: Der Übergangszustand der Berliner Oper dauert weiter an; nur daß eben die sogenannte Arbeitsgemeinschaft zwischen Staats- und Städtischer Oper mehr in Erscheinung tritt als früher. Ob der erzwungene Müßiggang eines großen Teils des Personals während der Zeit bis zur Eröffnung der umgebauten Oper unter den Linden keine peinlichen Folgen haben wird, ist abzuwarten. Vorläufig ist Klemperer irgendwo an der Arbeit der Vorbereitung, während *Hörth* noch in der Krolloper sitzt. Die Städtische Oper aber steht im Vollbetrieb. Hier hat sich denn auch das meiste Erwähnenswerte ereignet. Zunächst in der Abwesenheit des erkrankten *Bruno Walter*, der nun in *Robert Denzler* und *Georg Sebastian*, zwei an Temperament verschiedenen Kapellmeistern, gute Helfer findet. Unter Denzler feierte Cherubinis einst berühmter »Wasserträger« eine Auferstehung, die man aber keineswegs als Wiedergeburt bezeichnen kann. Diese Oper eines in den Annalen der Musikgeschichte mit höchstem Lob genannten, aber infolge seiner Strenge und Unsinnlichkeit vergänglichen Meisters hat ausgelebt. Da sie überdies mit Beethovens später geborenem »Fidelio« für die Nachwelt in unlauteren Wettbewerb tritt, hat sie ihm natürlich das Feld zu räumen, weil ja ein altbackener Text nur durch das Genie überwunden werden kann. Das eben war Cherubini nicht. Man hatte aber Anlaß, sich in einer von Denzler sorgsam geleiteten Vorstellung, der *Grete Stückgold* vor ihrem Gastspiel an der Neuyorker Metropolitan eine besondere Stütze war, an den mancherlei Schönheiten der Partitur sozusagen akademisch zu erfreuen. Während das allgemeine Niveau der Vorstellungen im Steigen begriffen ist, wird auch Bizets lang vernachlässigte einaktige Oper »Djamileh« der Vergessenheit entrissen und an die kräftigere »Cavalleria« Mascagnis geknüpft, die unter Sebastian eine fast zu liebevolle Auffrischung erfährt: das feine Werk des Carmenkomponisten leidet aber auch unter der Fehlbesetzung der Djamileh durch *Sigrid Onegin*, die mit dieser hoch liegenden Partie nichts anzufangen weiß, vielmehr sich hörbar mit ihr herumquält. In der Staatsoper werden »Hoffmanns Erzählungen« durch eine strichlose Neueinstudierung unter *Georg Szell*, mit *Gitta Alpar*, *Göta Ljungberg*, *Delia Reinhardt* als den drei Frauen und mit *Jaro Dworsky* als sehr fragwürdigem Hoffmann dem Spielplan neugewonnen. Doch muß dahinter ein Fragezeichen gesetzt werden. Auch dieser Offenbach zeigt Altersspuren. *Adolf Weißmann*

AUGSBURG: Die zweite Spielhälfte der abgelaufenen Theatersaison zeitigte eine Reihe überaus günstiger Aufführungen, die geeignet sind, den Rahmen einer Provinzbühne durchaus im Sinne hauptstädtischer Qualitäten zu durchbrechen. So verdient die Erstaufführung des »Vampyr« in *Pfitzners* Bearbeitung und unter Pfitzners Gesamtleitung weitgehendste Beachtung. Eine weitere überaus glückliche Erstaufführung von Händels »Julius Cäsar« ist gleicherweise als besondere Leistung zu nennen. Ihr folgten an Erstaufführungen noch »Samson und Dalila«, Wilh. Mauckes Pantomime »Die letzte Maske« und endlich Hindemiths »Cardillac«, an dessen geringe Erfolgsmöglichkeit und künstlerische Entwicklungsaussichten namentlich von Kapellmeister *Karl Tutein* ein Höchstmaß an Gewissenhaftigkeit und Können verwendet wurde. Eine ähnlich wesentliche Komponente des erstrangigen Aufführungsniveaus ist der Spielleitung *Theodor Dörichs* zu danken, die im Gegensatz zu sonstigen Erfahrungen dem Werk nicht nur gutes bühnenbildnerisches Vermögen zuwandte, sondern auch eine Bewegungsregie, die in verschiedenen Einzelheiten glückliche Wirkung erzielte. Besondere Beachtung verdient die Festaufführung des »Fidelio« anläßlich Beethovens hundertstem Todestag, die als Neuinszenierung nach *L. Sieverts* Plänen uns mit *Erl* (Frankfurt), *Burg* (Dresden), *Moje Forbach* (Stuttgart) und *Seydel* (München) als Gästen ein einzigartiges Ereignis bedeutete. Aber auch in der Besetzung durch das eigene Ensemble behauptete die Aufführung ganz großes Format; Kapellmeister *Jos. Bachs* musikalische Leitung sei in diesem Zusammenhang eigens hervorgehoben.

Ludwig Unterholzner

BERN: Das Stadttheater hat in seinen Finanznöten wieder einmal sein Gesicht gewechselt, und unter der Bezeichnung »Theatergenossenschaft« wird der Thespiskarren weiter geschoben. Man versucht durch weitere Reduktion des Budgets durchzuhalten, bis der dramatischen Kunst wieder bessere Zeiten erblühen. Indem haben sich Biel und Solothurn unter *Delsen* selbständig gemacht und damit

den Wirkungskreis Berns noch verengt. Direktor *Kaufmann* hat mit seinen bescheidenen Mitteln versucht, das Repertoire auf künstlerischer Höhe zu halten und u. a. als erster in der Schweiz Puccinis nachgelassenes Werk Turandot zur Aufführung gebracht. Seine beredte Inszenierungskunst, *Albert Nefs* kundige Musikalität und *Ekkehard Kohlunds* dekorativer Feinsinn haben den großen Linien des Werkes volle Geltung verschafft. Für eine würdige vokale Gestaltung sorgten *Maria Nezzadal* (Turandot) und *Peter Baust* (Kalaf). Eindrucksvoll wirkte ein Pantomimenabend, bei dem neben »Les petits riens« (Mozart), »La boîte à joujoux« (Claude Debussy) *Paul Hindemith* mit seinem »Dämon« als Dramatiker erfolgreich debütierte. Auch dieses Jahr hat der Mailänder Impresario *Max Sauter* einen illustren Kreis aus der italienischen Opernwelt zusammengestellt und einen Zyklus von erstklassigen Werken in die Wege geleitet. Unter *Giulio Falconis* kundiger Direktion erstanden La Traviata, La Somnambula, La Bohème, Toska und Andrea Chènier in meisterhafter Ausführung. Der Premiere des Revolutionsdramas kam der glänzende Chor der Mailänder Skala ganz besonders zustatten, und man muß sich fragen, warum diese wertvolle Arbeit in Deutschland keinen dauernden Eingang gefunden hat. *Julius Mai*

BREMEN: Nach dem teilweisen Wechsel in der musikalischen Leitung (*Karl Dammer* von Aachen für Manfred Gurlitt) hat unsere Oper an ruhiger Stetigkeit der Arbeitsentwicklung gewonnen, was sie vielleicht an gelegentlichen, starken und eigenwilligen musikalischen Talentoffenbarungen verlor. Karl Dammer ist ein Wagner-Dirigent von breitem, weitausholendem und doch feurigem Pathos. Daß er dabei auch den anmutigen, zierlichen Rokokoschritt Mozarts und die absolute Präzision der Noten und Tempi beherrscht, zeigte die minutiöse Neueinstudierung (inszeniert vom Intendanten Dr. Becker) der »Entführung«. Neben ihm machte *Adolf Kienzl* mit einer musikalisch sehr sauberen Neueinstudierung von Verdis Falstaff bei der engeren musikalischen Gemeinde Bremens jedenfalls einen sehr starken Eindruck; ein Eindruck, der leider immer wieder mit Hamlets Wort vom »Kaviar fürs Volk« beschränkt werden muß. — Von den neuen Solokräften haben sich bisher *Margarete Wagener* als stimmbegabte und anmutige Soubrette und *Walter Spiro* (ein ungemein frischer jugendlicher Spieltenor) bewährt. Die übrigen stehen noch aus. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Am Anfang der Spielzeit stand Glucks »Iphigenie auf Tauris« (Bearbeitung Richard Strauß), stilgerecht betreut von *Helmut Seidelmann* als musikalischem und *Herbert Graf* als szenischem Inspirator. Mit der Titelrolle führte sich *Klara Kleppe-Schönfeld* als technisch wohlversehene, mit großer, edler Stimme gerüstete Titelheldin sehr glücklich ein. Den Orestes bezwang der neue Heldenbariton, *Walter Warth*, nicht ohne einige Mühe, da er seinen robusten Bariton zu gleichmäßig stark anspannte. Männlich und fest stand der Pylades *Willi Wörles* im wohlgerundeten Ensemble der Aufführung.—Einer völlig neuen Inszenierung (Regie: *Herbert Graf*, Bühnenbilder: *Hans Wildermann*) wurden »Cavalleria rusticana« und »Bajazzo« gewürdigt. Wesentlich frischer wurden aber die »italienischen Zwillinge« dadurch nicht, zumal sich infolge zahlreicher Erkrankungen im Personal einige Notbesetzungen einstellten. Das Publikum erfreute sich dennoch an unsern beiden lyrischen Rival-Tenören, von denen *Willi Wörle* den Turiddu frisch und geschmackvoll, *Adolf Fischer* den Canio mit hinreißender Inbrunst sang. *Oscar Preuß*, der Dirigent, strich zum ersten Male dem »Bajazzo« einige seiner Trivialitäten, die »Cavaleria« hingegen ließ er unangetastet, obgleich er auch hier reiche Gelegenheit gefunden hätte, den Rotstift nützlich zu führen. — Unsere Theaterleitung widmet sich mit besonderer Hingabe der sogenannten »Verdi-Renaissance«. Der im Vorjahre ausgegrabenen »Macht des Schicksals« ließ sie jetzt den bei uns nie heimisch gewordenen »Don Carlos« folgen, der textlich ein grimmiges Attentat auf Schiller, musikalisch eine der schwächsten Eingebungen Verdis bedeutet. Verwunderlich genug, da ihr ein so überströmend reiches Werk, wie die »Aïda« folgte. Die Wiedergabe unter Oscar Preuß und Herbert Graf, der tüchtige, gelegentlich etwas verkünstelte »große Opern«-Regie machte, verhüllte durch ihren starken, dramatischen Atem die mannigfachen Blößen des »Don Carlos«, so gut es angehen wollte. *Hertha Böhlke* (Eboli), *Gertrude Geyersbach* (Elisabeth), *Adolf Fischer* (Carlos), *Gerd Herm Andra* (Philipp) wetteiferten in schmiegsamer Ausbreitung der Verdi-Kantilene. Hinter ihnen trat der Fünfte im Bunde, *Walther Warth* als

Marquis Posa, durch starre Tongebung beträchtlich zurück. *Erich Freund*

BUENOS AIRES: Die interessanteste Aufführung des *Teatro Colon* der Spielzeit 1927 war der »Zar Salten« von Nikolajeff Rimskij-Korssakoff. Nach einer Märchenerzählung Alexander Puschkins hat der Komponist ein Werk geschaffen, das musikalisch nicht allzu ergiebig ist, sondern an dem Grundübel der meisten seiner Schöpfungen leidet: einer allzu großen Verdünnung der musikalischen Substanz bei maßloser Breite der Anlage. Neben Einflüssen der Programmusik, Berlioz' und Richard Wagners, stehen unvermittelt nationalrussische Formen. Das Wertvollste ist der erste Akt, dessen künstlerische Konzeption ohne den »Boris Godunoff« des Modest Mussorgskij nicht zu denken ist. Die seltsame, aber anziehende Mischung zwischen dramatischer Konzentriertheit, grotesker Untermalung der Hauptfiguren (des Zaren und des Hofes) und eines gewaltig wirkenden Chorfinales ergibt ein Stück scharfprofilierter Bühnenmusik, deren Stil sich von den sonstigen Vorbildern Rimskij-Korssakoffs weit entfernt und gleichzeitig dem Dirigenten wie dem Regisseur große Aufgaben stellt. Im dritten Akt tritt die humoristisch-ironische Note ähnlich wie im »Goldnen Hahn« wieder auf (Erzählung der Seeleute). Auch das Klagelied des Zaren im letzten Akt ist erdgeborenes Russentum. Im übrigen dominiert die Neigung zu tonmalerisch-phantastischer Beschreibung oder schwächlich-sentimentaler Lyrik. Das Werk wurde unter Leitung *Hector Panizzas* mit nicht erstklassiger Solobesetzung, aber stilistisch einwandfrei interpretiert. Die Hauptarbeit leistete der geniale *Alexander Sanine*, der die stereotype Operngeste des Chores und der Komparsen in flutendes Leben umwandelte und die erste Regietat des Colon seit Bolms Inszenierung des »Goldnen Hahn« (1925) vollbrachte. Die buntfarbigen Dekorationen des Russen *Nikolajeff Benois* waren vortreffliche Nachbildungen von Modellen des russischen Volkstheaters. *Johannes Franze*

DÜSSELDORF: Generalintendant *Bruno Iltz* wird sein neues Amt erst etwa Ende Oktober antreten. Dadurch ist naturgemäß ein Programm für die laufende Spielzeit noch nicht endgültig festgelegt. Trotzdem scheint der Spielplan in nächster Zeit ziemlich reich belebt zu werden. Bisher ist an eigentlich Neuem noch nichts aufgetaucht, wohl sind dagegen einige recht beachtliche Neueinstudierungen zu verzeichnen. In »Hoffmanns Erzählungen« ist eine glückliche Einheit von Realistik und Phantastik erzielt, obwohl die Schablone (Puppenszene!) noch nicht völlig ausgeschaltet ist. Wie in diesem Werk, so leitete *Friedrich Schramm* auch in Gounods »Margarethe« sehr geschickt das Spiel. Größtmöglichste Schlichtheit wußte hierbei jede Parallele zu Goethes gewaltigem »Faust« zu vermeiden. Obwohl die Solokräfte nicht durchweg ideal sind, erfreute eine Aufführung des »Tannhäuser« (Kapellmeister: *Hugo Balzer*) durch außergewöhnlich hochstehende Geschlossenheit. Unter den neuen Kräften (einzelne dürften kaum alt bei uns werden!) verdient der Bassist *Ludwig Weber* hervorgehoben zu werden. Er hat eine wohlklingende, gut geschulte Stimme und gab bereits bis jetzt Proben vielfältiger Verwendungsmöglichkeiten. *Carl Heinzen*

FREIBURG i. Br.: Gegen Ende der Spielzeit wurde im Stadttheater das gesanglich recht anspruchsvolle musikalische Lustspiel »Die vier Grobiane« von Wolf-Ferrari unter *Fritz Lindemann* in wirkungsvoller Form herausgebracht. Die Vorzüge des Werks, flüssige Melodik, meisterhafte Instrumentation, die neben feiner Grazie reiche Komik aus dem Orchester herausholt, ließen seine Schwäche, die Dürftigkeit der Handlung, kaum fühlbar werden. Berechtigten Erfolg hatte Adams »König für einen Tag«. Als Gast hörten wir *Maria Olszewska* in einer tonschönen und lebensvollen Gestaltung der Carmen-Partie. Die letzte Palestrina-Aufführung der Spielzeit dirigierte *Pfitzner* selbst.

Hermann Sexauer

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters hat sich den nordischen, in Bayreuth besonders gelobten Wagner-Tenor *Lauritz Melchior* für Teile der Spielzeit gesichert und hat die Genugtuung, daß die Oper damit eine starke Anziehungskraft gewann, die auch in veristischen Aufgaben sich mit stimmlicher Mitgift und intensivem Darstellvermögen bewähren konnte. Bescheidener war das Ergebnis eines Gastspiels des amerikanischen, früheren Kirchensängertenors *Richard Crookes*, der hier in »Tosca« erstmals die Bühne beschritt. Dem nach großen Zwischenzeiten fortgesetzten Bemühen des Intendanten *Sachse* um eine szenische Neugestaltung des Wagnerschen »Ring«-Dramas dankt die Oper — die nachhaltig von der keineswegs verbrauchten Szenik

Loewenfelds große Vorteile gewonnen hatte — einen neuen, aber mit vielen Zweifeln zu bedenkenden »Siegfried«. *Anny Münchow*, die wie in der »Walküre« so nun auch die Brünnhilde des dritten Stückes sich zu eigen gemacht und einer großen dramatischen Durchführung bei sieghafter Klangfülle sich als fähig erwiesen hatte, war neben Melchiors Siegfried die nachhaltigere Wirkung. In der *Volksoper* begeht die Direktion *Richter* derzeit die Feier, die (bei schon bescheidenem Spielplan) an die zehnjährige Seßhaftigkeit der genannten erinnert. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Die Oper des Badischen Landestheaters leitete die neue Spielzeit mit einer außergewöhnlich schönen Aufführung von Mozarts »Don Giovanni« ein. Man könnte über diese Aufführung, wie über eine Novität berichten, so stark und neu erschienen Musik und dramatisches Spiel. *Josef Krips* stellt das Orchester wie einen tadellos durchgebildeten Gesangsapparat ein und schmeichelt ihm so den edelsten, beseeltesten Wohllaut ab, der zugleich zur Basis einer vornehmeren Klangproduktion der Singstimmen wird. Karlsruhe erfreut sich dadurch wieder eines vorzüglichen Ensembles, das unter Josef Krips auch Mussorgskijs geniales musikalisches Volksdrama »Boris Godunoff« zu einer glänzenden, erfolgreichen Aufführung brachte. Beide Werke hat der ausgezeichnete, einfallsreiche Oberspielleiter *Otto Krauß*, aufs beste unterstützt von *Torsten Hecht* (Bühnenbilder) und *Margar. Schellenberg* (Kostüme), spiellebendig und kompositionell reizvoll gestaltet. In »Don Giovanni« zeichneten sich besonders aus: *Mary v. Ernst* (Donna Anna), *Franz Schuster* (Leporello), *Josef Rühr* (Don Juan); in »Boris Godunoff« *Franz Schuster* (Boris), *Theo Strack* (Dimitri), *Josef Witt* (Schuiskij), *Herm. Wucherpfennig* (Eremit), *Adolf Vogel* (Warlaam). *Anton Rudolph*

MÜNCHEN: Die Staatsoper hat in ihrem Arbeitsplan für die kommende Saison als besondere Aufgabe die Neueinstudierung einer Reihe von abgespielten Repertoireopern vorgesehen. Das erste Werk, dem diese Wohltat zuteil wurde, war Puccinis »Bohème«. *Hans Knappertsbusch* hatte die Oper, die er mit dieser Neueinstudierung zum erstenmal in München dirigierte, von Grund aus aufgefrischt und musizierte mit aller nur erdenklichen Sauberkeit und Präzision. Leider vergriff er sich aber in dem Interpretationsstil so vollständig, daß das Werk damit geradezu entstellt wurde. Nicht allein, daß er die reinen Kantilenen der mehr oder weniger geschlossenen Stücke unerträglich dehnte, nein, was viel schlimmer ist, er gab auch durchgehend dem lyrischen parlando, das eines der eigentümlichsten und persönlichsten Stilmerkmale der Kunst Puccinis bildet, in völliger Verkennung seines, trotz aller melodischen Profilierung, rezitativischen Charakters, eine fast arienmäßige Verbreiterung. Die Sänger fühlten sich bei diesen ungewohnten Tempi sichtlich unbehaglich. Von den vier Freunden boten *Fritz Krauß* (Rudolf) und *Paul Bender* (Collin) prachtvoll ausgereifte Leistungen, gegen die *Robert Hagers* Marcell und *Georg Hanns* Schaunard weit zurückstanden. Innig beseelt sang *Felicie Hüni-Mihacsek* die Mimi, während die kecke Musette von *Anna Frind* stimmlich nicht ganz befriedigte. Der köstliche Bernard von *Josef Geis* und der etwas unfreie Alcindor *Emil Griffts* vervollständigten das Ensemble, das *Max Hofmüllers* Spielleitung immer in lebendigem Fluß hielt. Die neuen Bühnenbilder *Leo Pasettis* atmeten den Geist des Werkes. — Mit einer wohlgelungenen Aufführung des seit langem vom Spielplan gänzlich verschwunden gewesenen »Evangelimann« unter *Karl Elmendorff* genügte die Staatsoper einer schönen Ehrenpflicht gegen den siebzigjährigen *Hermann Kienzl*, der ja in den neunziger Jahren als Kapellmeister an unserem Theater gewirkt hat. *Willy Krienitz*

PRAG: Das Musikleben der Prager Deutschen verzeichnet einen Regierungswechsel. *H. W. Steinberg*, ein selten begabter, umsichtiger und energischer Kopf, ist als erster Kapellmeister am *Deutschen Theater* Nachfolger *Alexander v. Zemlinskys* geworden, der nach 16jähriger reicher Tätigkeit, von Ovationen umrauscht, Prag verlassen hat. Es weht allerdings nun ein frischerer, belebender Geist im Theater, der sich vor allem in einem geradezu vorbildlich gestalteten Opernspielplan kundgibt, und das aus begreiflichen Gründen theatermüde gewordene Publikum beginnt wieder ins Theater zu strömen. Gewiß, Zemlinsky hat — wenn er dirigierte — alles aufs sorgsamste ausgefeilt, mit tiefdringender Intelligenz durchdacht und zu kredenzen verstanden; für manche Erstaufführung, wie den Hindemithschen »Cardillac« und den »Jonny« von Křenek, in der letzten Saison muß man ihm dankbar sein. Gerade das Problematische dieser beiden wußte Zem-

linsky mit genialer Einfühlungskraft zu vermitteln. Es sind zwei Werke aus der Zeit für die Zeit geschaffen, Stücke, die unsere Epoche nach mehreren Seiten hin charakterisieren und die durch ihre Einmaligkeit in der Diktion und Architektur besonders wertvoll erscheinen. Die Details beider Opern wurden in diesen Blättern bereits besprochen. Als Einleitung zur Winterspielzeit ließ der neue Theaterdirektor *Volkner* den *Knabenchor der ehemaligen Wiener Hofkapelle* kommen, der J. Haydns »Doktor und Apotheker« und J. Schenks »Dorfbarbier« unter Leitung *H. Müllers* graziös auf die Szene brachte; immerhin ist der dramatische Stil dieser musikfreudigen Schar nicht so plastisch geraten wie der chorische, in dem dem Zuhörer die technische Geschicklichkeit bei Wiedergabe polyphoner Sätze, die Klarheit der Gestaltung und die reine Intonation besonders auffielen. Im *Tschechischen Nationaltheater*, in dem der vornehme Musiker *O. Ostrčil* und sein hochmoderner Regisseur *F. Pujman* weiter das Zepter führen, hat man Aussicht auf eine Reihe von interessanten Novitäten von L. Janáček, E. F. Burian und J. Jeremiáš, über die berichtet werden soll. Puccinis »Turandot« und Jaromir Weinbergers »Dudelsackpfeifer« haben nicht nur in der verflossenen Sommersaison die Kassen gefüllt. »Turandot«, von *J. Brzobohaty* passioniert geleitet, wurde vor allem durch den Pomp der Ausstattung fürs Publikum anziehungskräftig, die Musik selbst hat enttäuscht. Weinbergers Volksoper blendet durch Klangpracht und einige Einfälle, die Weinberger in seiner Bescheidenheit gar nicht aus der eigenen Fundgrube beigesteuert hat; man lernt da eine Geschichte der tschechischen Oper von ihren Anfängen kennen — das Service ist erstklassig, die Zubereitung des Ganzen raffiniert — eine Delikatesse. Die Opern werden weiter gegeben. *Erich Steinhard*

STUTTGART: Seine Tätigkeit am hiesigen Platz begann *Harry Stangenberg* als Spielleiter der Oper mit einer neuen Inszenierung des Tristan. Der erste Akt hat durch die stärkere Verdeutlichung eines Schiffes gewonnen, aber das Bild, das sich bei der Ankunft in Markes Land zeigt, wirkt steif. Man sieht nur Mannen in straffer Haltung, das lebengebende Element, die Bewegung und Betätigung der Schiffsmannschaft fehlt. Im zweiten Akt bringen die Baumriesen, gerade weil sie nur zur Hälfte sichtbar sind, den richtigen Eindruck des Mächtigen hervor; daß es aber im Tristan zum Schluß immer dunkler zugeht, ist eine ausgeklügelte optische Regieanordnung, die Wagner nicht nötig hat. Nach der musikalischen Seite hin hatte die unter *Karl Leonhardt* sich abspielende Vorstellung in allen Teilen ihr sicheres Gepräge. Auf stimmlicher Höhe hielt sich *Rudolf Ritter* (Tenor), *Margarete Bäumer* war eine hoheitsvolle Isolde, *Weil*, wie man es von ihm gewöhnt ist, ein prächtiger Kurwenal. Gar zu sehr ins Behaglich-Gemütliche versetzt war der Barbier von Sevilla, den *Hans Swarowsky* leitete. Noch eine Nuance mehr und das Gespenst der Langenweile wäre beschworen. Und das in einem Barbier, in dem beiläufig erwähnt, *Willi Domgraf-Faßbaender* sich als Figaro vielversprechend einführte! Die neuinszenierte Weiße Dame bereitete fröhliche Stunden, *Robert Butz* (Tenor) zeigte ganz die Anlage dazu, für die Durchschlagskraft der Gesangspartien vom alten Schlag sich zu verbürgen. *Alexander Eisenmann*

KONZER

BERLIN: Es hat in der durch die Fülle von Serien - Orchesterkonzerten gekennzeichneten kommenden Spielzeit zunächst nicht der Dirigent, der für sie verantwortlich ist, noch der Instrumentalist das Wort: die »Musik aus Ätherwellen« beherrscht das Feld. Auf dem Podium des Bechstein-, dann des Beethovensaals demonstriert der Physiker und Ingenieur *Leo Theremin* aus Leningrad eine Musik, die lediglich aus dem Ineinandergreifen hochfrequenter elektrischer Ströme unter der Einwirkung des menschlichen Körpers entsteht. Der Apparat, den er gebaut hat, rechts mit einem Metallstab, links mit einem beweglichen Draht als Antenne versehen, bringt uns, je nach der Bewegung der Hände des vor ihm stehenden Menschen, eine Sphärenmusik, die etwas Wunderbares hat. Man hat das auf der Frankfurter Musikausstellung gehört, aber erst von Berlin aus scheint sich der Ruhm Theremins über die Welt zu verbreiten. Noch ist es nicht eine vollendete Musik, die sich ergibt. Nur die einfache Melodie erscheint, und zwar in einem Eigenton, der zwischen dem der Streicher und dem der Holzbläser liegt. Man kann ihn nicht einmal immer unbedingt schön nennen. Aber die Merkwürdigkeit ist da und wird gewiß ihre weiteren Kreise ziehen.
Daß *Klemperer* als Dirigent einer Serie von Abonnementskonzerten der Staatskapelle sofort in den Vordergrund rückt, versteht sich. Die Suggestion seiner Persönlichkeit ist un-

leugbar und beweist sich am Platz der Republik ebensosehr, wie sie sich in der Philharmonie bewährt hat. Man begrüßt ihn mit geradezu leidenschaftlichem Beifall und sieht seine Erwartungen mehr als erfüllt. Die Reinheit seiner musikalischen Anschauung, die Unerbittlichkeit, mit der er sie durchführt, geben Bachs D-dur-Suite Umriß und Charakter, durchdringen Mozart, in dessen d-moll-Konzert *Artur Schnabel* wirkt, mit einer bis ins Unkörperliche gehenden Schönheit und führen den unzweifelhaften Erfolg der »Sinfonietta« *Leoš Janáčeks* herbei. Dieses Werk, durch die Kraft der Phantasie zusammengefügtes Stückwerk, durch den Glanz von 12 Trompeten emporgehoben, bestätigt die unermüdete Kraft des nunmehr 73jährigen Komponisten, der das Beste seiner Eingebung aus dem heimatlichen Boden Mährens bezieht.

Die neue Musik aber wird durch ein Konzert zu Ehren gebracht, dessen Anregerin Mrs. *Coolidge*, die amerikanische Kunstmäzenin, ist. Unter den Werken, die vor uns traten, darf das neue, dritte Streichquartett *Schönbergs* die Hauptaufmerksamkeit beanspruchen. Es ist wohl das bisher schlüssigste Endergebnis einer atonal gerichteten Kunst. Man bewundert die konzentrierte thematische Arbeit, aber man wird erfüllt nur von dem langsamen Satz, der sich von den Fesseln der Berechnung befreit und eine reine Empfindung in persönlicher Ausdrucksart ausströmen läßt. Die Werke *Ernest Blochs, Ottorino Respighis, Arthur Bliß'*, geradezu musterhaft betreut vom Wiener *Kolisch-Quartett*, vom englischen Bratschisten *Lionel Tertis*, vom Oboespieler *Leon Gooßens* und der Pianistin *Emma Lübbecke-Job*, sind die immerhin würdige Folie dieses Schönberg, wenn auch gelegentlich die überpopuläre Weise Respighis, die er in seinem »Trittico Botticelliano« anstimmt, einen allzu gemütlichen Ton in diese der zeitgenössischen Musik gewidmete Veranstaltung bringt.

Die ideale Absicht *Karl Schurichts*, der mit einem gewaltigen Aufwand an tatkräftig zusammengefaßten Kräften die Erstaufführung der »Messe des Lebens« von *Frederick Delius* für Berlin ins Werk setzt, steht außer Zweifel. Aber leider kann diese Neuheit, die auf ein Alter von mehr als 20 Jahren zurücksieht, nicht mehr als solche gelten. Wir empfinden sie als veraltet, weil sie schon bei ihrer Geburt Spuren der Gebrechlichkeit zeigte. Nicht unempfänglich für die Schönheiten dieser Messe, die das Romantische in neuer Spielart zeigen, bemerken wir doch das Fehlen jener Eigenschaften, die für die Lebenskraft großer Werke entscheidend sind: der rhythmische Grund, auf dem sie sich erhebt, ist nur schwach. Die Farbigkeit, die einst ihren Reiz ausübte, erinnert doch zu sehr an Wagner, an Chopin und andere. Achtungsvoll legen wir dieses Chorwerk des liebenswerten, durch Krankheit gelähmten Komponisten zu den Akten, nicht ohne dem Unternehmen Schurichts die schuldige Anerkennung auszusprechen.

Adolf Weißmann

AUGSBURG: Die Beethoven-Jubiläums-Feiern brachten unter *Hans Pfitzner* als Gastdirigenten die »Eroica«, die »Coriolan«-Ouvertüre und das D-dur-Violinkonzert *(F. Berber)*; unter *Joseph Bach* die »Egmont«-Ouvertüre, das G-dur-Klavierkonzert *(Eduard Bach)*, die 5. und unter Mitwirkung der *Liedertafel* die 9. Sinfonie. Der Oratorien-Verein führte unter *H. K. Schmid* die Missa solemnis auf, und die städtischen Kammermusikabende boten das Septett, das d-moll Quartett op. 18, das Es-dur-Trio op. 70, den Liederkreis »An die ferne Geliebte« u. a. Ergänzungen zu diesen Veranstaltungen bot das *Wendling-Quartett*, das einheimische *Paepke-Quartett* und die Münchner *Thomann-Geige* und *Ruoff-Klavier*.

Aus der Reihe anderer Konzerte gebührt einem *August Halm*-Abend Erwähnung, in dem das *Studeny-Quartett* mit Violinwerken und dem B-dur-Quartett des verdienten Neulandpioniers bekannt machte; ferner einem dem hiesigen Komponisten *Fritz Klopper* gewidmeten Konzert, das mit einer Sonata brevis für Orgel, einem Arioso für Violine und Orgel und Chorwerken zu eindrucksvollem Erfolg gelangte; einem Abend des *Münchner Vokalterzettes*, das Liedwerke des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem Monteverdis und Dowlands, zu Gehör brachte; endlich auch einem Liederabend *H. Knotes*, einem Konzert der Don-Kosaken und einem Violin-Klavierabend der Herren *Kottermaier* und *Raba*, die Debussys g-moll-Sonate und eine Suite in D-dur von A. Piechlar-Augsburg erstaufführten. Besondere Geltung behaupteten wiederum die Morgenfeiern des A. Tonkünstler-Vereins, die Werke Courvoisiers, A. Reuß', eine Cellosonate Kloppers, Quartette G. v. Westermanns und Paul Frankenburgers, sowie Melodrame und Lieder *Gustav Heuers* boten. Eigens gewertet werden muß das Konzert des *Münchner Rundfunkorchesters* unter seinen tüchtigen Dirigenten *A. Winter* und *Fr. Adam*, das die

Erstaufführungen einer Flöten-Suite von W. v. Bartels, des Cello-Konzertes von E. Toch, des D-dur-Violinkonzertes von Prokofieff und M. de Fallas »Nächte in spanischen Gärten« in ausgezeichneter Wiedergabe bot.

Ludwig Unterholzner

BASEL: Neben einer vorbildlich vertieften Aufführung der ungekürzten Matthäus-Passion Bachs durch den Basler *Gesangverein* unter *Hans Münch*, bei der sich der Basler Tenor *Josef Cron* als ein feinsinnig gestaltender und technisch zuverlässiger Evangelist erwies, war in der Berichtszeit eigentlich nur noch der Liederabend zu erwähnen, den *Ilona Durigo* mit ihrem Sohne *Tibor Casics* gab. *Felix Weingartner*, der sehr viel Initiative zeigt, wird im kommenden Winter der Jugend Basels spezielle Orchesterkonzerte bieten.

Gerhard Reiner

BERN: In der guten alten Zeit war hier die Musik in gewissem Sinne eine deutsche Kunst. Während die Führung in anerkannt tüchtigen Schweizer Händen liegt, ist es im Stadtorchester beim Alten geblieben, seine Mitglieder sind fast ausnahmslos deutscher Abstammung. April 1877 hat sich das Orchester mit nur 26 Mann konstituiert und nun in voller Stärke sein 50jähriges Jubiläum gefeiert. Als selbständigem Organismus ist ihm die Pflege der Volkskonzerte übertragen, die unter *Eugen Papst* zur Blüte gebracht, von *Albert Nef* in gleichem Sinne weitergeführt wurden, wie das Festkonzert wieder bekräftigen konnte. An der vorausgehenden Beethoven-Feier erlebte ein wertvolles Konzert für Bratsche und Orchester von *Fred Hag* seine erfolgreiche *Uraufführung*. *Fritz Brun* widmete dem Tonheroen als größere Werke die 9. Sinfonie und die Missa solemnis. Die unter der gleichen Leitung stehenden, tonangebenden Abonnementskonzerte wiesen für Bern eine stattliche Reihe von interessanten Novitäten auf: Liszts Hunnenschlacht, Bruckners 2. Sinfonie, Regers Klavierkonzert *(Rud. Serkin)*, Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen *(Cida Lau)*, Borodins Polowetzkische Tänze, von zeitgenössischen Komponisten Walter Schulthess' Variationen für Violoncello op. 14 *(Lorenz Lehr)* und Honeggers Chant de joie. Der *Verein für neue Musik* war weiterhin bestrebt, uns mit den Koryphäen der modernsten Literatur vertraut zu machen. Ein Abend war dem intimen Schaffen Arthur Honeggers gewidmet, dessen Persönlichkeit durch die Assistenz von *Lina Falk*, *Franz Jos. Hirt* und *Alph. Brun* in das vollste Licht gehoben wurde. Der prominente Vertreter der deutschen Richtung *Paul Hindemith* erschien als letzter auf dem Plan. Das *Amar-Quartett* spielte vor einer kleinen, aber begeisterten Gemeinde 2 Kammermusikwerke op. 22, 34. Der Komponist selbst meisterte seine minder problematische Bratschensonate. Auf eine höhere Stufe instrumentaler Entfaltung stellte Kapellmeister *Walter Herbert* seine Aufgabe, indem er ausschließlich Werke für Kammerorchester von Ernst Toch, Paul Hindemith, Francesco Malipiero, Darius Milhaud und Igor Strawinskij auf das Programm setzte. Lobende Erwähnung verdient auch die mutige Tat des jugendlichen Berner Organisten *Otto Schaerer*, der an drei Abenden sämtliche Orgelwerke von César Franck zu Gehör brachte und sich dabei in technischer wie musikalischer Hinsicht als ernster Meister seines Instrumentes bewährte. Der hiesige *Lehrergesangverein* nimmt sich mit besonderer Hingebung Friedrich Kloses Schaffen an. Die Aufführung seiner Messe unter *Oetikers* Führung war eine eindrucksvolle Leistung. Einen vollen Sieg feierte *Wilh. Furtwängler* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester.

Julius Mai

BOCHUM: Aufsehen machte die Erstaufführung des schnell international bekannt gewordenen sinfonischen Psalms »König David« von Honegger durch den etwa 200 Singende zählenden städtischen Chor unter Professor *Reichweins* kraftgespannter umsichtiger Leitung. Da der Dirigent im allgemeinen das Verschwebende des Klangs bevorzugte und damit den romanischen Charakter der althebräischen Tonsprache betonte, hoben sich die wenigen dramatischen Höhepunkte um so plastischer ab, während der leichtflüssigen Deklamation und sinngemäßen Phrasierung in hohen Stimmlagen günstige Brücken gebaut wurden. Die Duisburger Solisten *Gertrud Stemann*, *Annie Kindling* und *Hans Bohnhoff* lebten in ihren schwierigen Aufgaben, und *Ellen Reichwein*, die die Sprechrolle übernommen hatte, wußte die originellen musikalischen Bilder der Daviderzählung meisterlich zu binden. Um die Ostertage schuf ein Bach-Kantatenabend mit »Christ lag in Todesbanden«, »Nun ist das Heil und die Kraft«, »Wer weiß, wie nahe mir mein Ende« und »Ein' feste Burg« in dynamisch weit ausholender Schattierung des Phrasenwerkes (bei bewußter Abkehr vom vererbten Bach-Vortragsstil) ungewöhnlich tiefe Eindrücke. Die Solopartien

sangen *Erica Hehemann*, *Ilse Möller-Gerlach*, *Karlheinz Niessen* und *Robert von der Linde*. Die letzte Chorarbeit galt dem Studium des Freudenhymnus der Neunten von Beethoven, dessen ekstatisches Gelingen auf das Konto der unermüdlichen gewissenhaften Vorarbeit Kapellmeister *Hillenbrands* zu setzen war. Selbstverständlich hatte Reichwein den letzten Schliff gesichert, wie er es im Rahmen des viertägigen Beethoven-Festes auch bei der C-dur-Messe tat. Daß eine feine Auslese aus dem sinfonischen Schatz des Altmeisters in glänzender Durchleuchtung des Stoffes nicht fehlte und mit *Adolf Busch* zur Deutung des Violinkonzerts ein überragender Künstler verpflichtet war, gereichte den Gedächtniskonzerten nicht minder zur Ehre. Eine kammermusikalische Feierstunde des *Treichler-Quartetts*, der *Bläservereinigung* und *Arno Schützes* leitete die Festwoche würdig ein. Aus dem Lager zeitgenössischer Musik lernte man während des Verlaufs der Sinfoniekonzerte Arbeiten kennen: Franz Schmidts 2. Sinfonie, Jón Leifs' Sinfonische Trilogie auf den Tod Nietzsches, Kornauths Orchestersuite, Graeners Divertimento, Ungers Levantinisches Rondo und Korngolds Schauspiel-Ouvertüre. Aus dem klassischen und romantischen Reich grüßte man u. a. Händel (Oboenkonzert mit *Johannes Berg* als Solisten), Beethoven (Es-dur Klavierkonzert mit *Friedrich Wührer*), Volkmann (Cellokonzert mit *Hermann Busch*), Wagner, Bruckner und Reger zumeist in sinfonischen Schöpfungen, die auch für zwei Volkskonzerte die rechte Kost boten. Das kammermusikalische Feld bestellten das *Treichler-Quartett*, *Arno Schütze*, die *Städtische Bläservereinigung*, *Max Krabbat*, *Otto Kaßler* und *Heinrich Block*. Mit Hubers B-dur-Sextett, Juons Bratschensonate *(Fritz Geistfeld)*, Straessers e-moll-Streichquartett und Weismanns Tagore-Liedern mit Triobegleitung *(Marianne Mathy)* erfüllten sie ihre Pflicht auch gegenüber der Moderne. In der Reihe der gemischten Chöre führte der durch *Hermann Esser* vorbildlich erzogene Volkschor in a cappella-Sätzen vom Madrigal bis zum differenzierten Stil der Gegenwartkomposition. Der Christuskirchenchor *(H. Haarmann)* betreute Paul Gerhardts »Deutsche Passion« und der *Pauluskirchenchor (B. Schmiedeknecht)* Händels Dettinger Te Deum. Die Klassen der *Städtischen Singschule (K. Sarrazin)* gaben im Hauptkonzert Aufschluß über die gesunde und erfolgreiche Erziehungsmethode des Instituts fürs Vom-Blatt-Singen ein- und mehrstimmiger Lieder. Sehr rührig zeigten sich endlich die Männergesangvereine, deren jeder mit über einhundertundfünfzig aktiven Streitern in die Schranken trat. »Schlägel und Eisen« *(R. Hoffmann)* spielte seinen Haupttrumpf mit der Aufführung des kühn gebauten Oratoriums »Babylon« von *Zöllner* in Gegenwart des Komponisten aus, die »Sängervereinigung« *(A. Lamberts)* hob *Bucks* »Ave« aus der Taufe und verrichtete Präzisionsarbeit mit der Wiedergabe der a cappella-Messe von Zöllner, der Bochumer Männergesangverein *(J. Kranzhoff)* ehrte den rheinischen Tondichter M. Neumann mit der Darbietung seiner Lateinischen Messe (ohne das Credo), und die »Gußstahlglocke« *(R. Hoffmann)* gab dem balladesken »Heidekrieg« von Werth trotzige Dämonie auf den Weg.

Max Voigt

BREMEN: Als erster auf dem Plan der Wintersaison erschien der *Domchor* unter Leitung von *Eduard Noeßler* mit einem Kirchenkonzert, das sich durch die glänzende Vorführung von acht besonders schwierigen und schönen, zum Teil hier noch nicht gehörten a cappella-Chören (von J. S. Bach, Franz Bachmann, Reger, A. Ritter, Grell und Wilh. Freudenberg) auszeichnete. Der Chor verfügt über ein ausgewähltes Material, und Noeßlers scharfe, aber rein künstlerisch inspirierte Zucht macht daraus einen intelligenten modernen Tonkörper, der auch den größten Schwierigkeiten gewachsen ist. Dem Domchor am nächsten an Material und Führung (ebenfalls Eduard Noeßler) steht der vortrefflich geschulte Bremer *Lehrergesangverein*. In dritter Linie kommt der große, aber weniger gesiebte *Philharmonische Chor*. — Im übrigen beschränkte sich das Konzertleben bislang auf durchreisende Stars, Don-Kosaken und Mexikaner. Besonders die letzten, als »Original-Mexikanisches Nationalorchester« etikettiert, weckten das Staunen Uneingeweihter über die musikalische Kultur und den Esprit dieser volkstümlich interessanten, zur Hauptsache auf Volkslieder und Tänze eingestellten national-mexikanischen Musik.

Gerhard Hellmers

BUENOS AIRES: Der russische Pianist *Mark Hambourg* brach seine geplante Konzertserie sehr bald ab. Nach *Wilhelm Backhaus* und *Alexander Brailowsky* enttäuschte er ernstlich. Der Techniker stellte sich so egoistisch in den Vordergrund, daß die Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks in einem zügellosen Rubato verloren ging. Fragmentarische Tem-

peramentswallungen, Bizarrerien der Phrasierung, Anschlagschroffheiten sowie der hierdurch bedingte Mangel organischen Aufbaus im Vortrag erwirkten fast einhellige Ablehnung. Der junge russische Geiger *Nathan Milstein* besitzt bei ausgesprochener Neigung zum Virtuosentum einen lauteren, tonlich edlen Stil, der, mag er für Bach und Beethoven noch nicht ausreichen, doch bei Händel, Altitalienern und Modernen vitale Energien restlos zu entfesseln weiß. Eine erstaunlich reife Technik und starke Temperamentspannung reihen ihn unter die besten Exponenten des heutigen Geigernachwuchses ein.

Im übrigen stand das Konzertleben ganz im Schatten dreier Orchesterdirigenten. Der französische Schweizer *Ernst Ansermet*, ein Künstler der Programme, brachte in sechs Konzerten der *Sociedad Cultural de Conciertos* eine Reihe wertvoller Erstaufführungen für Argentinien: an erster Stelle verdient ein schwerblütiges Werk Arthur Honeggers aus dem Jahre 1920 genannt zu werden: »Ostern in New York« (mit der Französin *Jane Bathory* als Gesangssolistin). Nach Worten von Blaise Cendrar musiziert Honegger in Ausdruckschwebungen von tiefschmerzlicher Herbheit. Die dritte der drei Karfreitagspoesien schwelgt in farbendunkler Orchesterlyrik und zählt durch ihre seelische Konzentriertheit zum Wertvollsten in Honeggers Schaffen. Maurice Ravels »Le Tombeau de Couperin« wirkt durch die raffinierte Farbe seiner Instrumentierung und den Zauber seiner Tanzrhythmik nach altfranzösischen Vorbildern, während die »Chansons Madecasses«, welche Madagaskar-Poesien Evariste Parnys musikalisch nachgestalten wollen, ein belangloses Opfer vor der Zeitmode negroider Musik darstellen. Eine »Frühlingssinfonie« von Darius Milhaud (nach brasilianischen Motiven) kommt nicht über eine unpersönliche futuristische Geste hinaus. Auch Strawinskijs Oktett für Blasinstrumente, das wie das Klavierkonzert auf den Bahnen eines linearen Konstruktivismus wandelt, erwies sich als schwächere Kundgebung modernen Geistes. Amüsant sprudelt die Suite Strawinskijs Nr. 2 vorüber, die bürgerliche Tanzkonventionalität genial ironisiert. Von Strawinskijs »Geschichte des Soldaten« führte Ansermet leider nur unzureichende Bruchstücke auf. Zum ersten Male war Paul Hindemith (mit seiner Kammermusik Nr. 1 Opus 24) auf dem Programm vertreten. Eine starke Kraftprobe, die mit ihrer auffallenden technischen Bravour, ihrer ausdrucksvollen, wenn auch etwas »dicken« Polyphonie des letzten Satzes, ihrer selbstbewußten Konsequenz und ihrer starken Temperamentausstrahlung die deutsche Musik neben den zum Teil nur salonhaft anmutigen Franzosen ausgezeichnet vertrat. Ernst Ansermet suchte die Linie der Ultramoderne auf vorklassisches Fundament zu stützen und brachte als Ergänzung eine wundervolle, von Paul Bliß kenntnisreich bearbeitete Suite Henry Purcells, a cappella-Chöre von Claudin Le Jeune (16. Jahrh.), Morley und Wilby, Claudio Monteverdis letzte Oper »Die Krönung Poppaeas« in der Konzertbearbeitung Vincent D'Indys, und — mit sehr wenig Aufführungsglück — J. S. Bachs Pfingstmontagskantate »Also hat Gott die Welt geliebt« (in deutscher Sprache). Ausgezeichnet war eine Wiedergabe von Manuel de Fallas »Amor brujo«. Das Niveau der Konzerte sank leider dadurch, daß für Monteverdi und Bach nur ein geringwertiger Chor und dilettantische Solisten zur Verfügung standen.

Der Frankfurter Intendant *Clemens Krauß* war vor die schwere Aufgabe gestellt, die desorganisierende Wirkung von Dr. Henry Hadleys Dirigententätigkeit wettzumachen. Das Publikum fühlte mehr und mehr die innere Leere von Hadleys Persönlichkeit und blieb aus. Clemens Krauß erwarb sich um das Orchester der *Asociacion del Profesorado Orquestal* die gleichen Verdienste wie Erich Kleiber im Vorjahr um das Colon-Orchester. Er erzog den sehr ungleichwertigen Orchesterkörper zu sinngemäßer Phrasierung, technischer Sicherheit, Klangdisziplin, und inspirierte ihn zu warmblütigem Musizieren. Schon sein Eröffnungskonzert (Ende Juli) mit der Eroica war ein Sieg. Die Aufführung der »9. Sinfonie« Beethovens in deutscher Sprache mit einem aus den deutschen Gesangvereinen von Buenos Aires gebildeten Chor und Solisten von ungenügendem Niveau in den Männerstimmen (nur die Sopranistin *Johanna Schnauder* verdient Hervorhebung) mußte fünfmal wiederholt werden. Das Beste aber war eine hinreißend-edle Nachgestaltung der c-moll-Sinfonie von Johannes Brahms, welche die Erziehungsarbeit Clemens Krauß' ins rechte Licht setzte und obendrein einen Brahms-Dirigenten von zwingender Gestaltungskraft offenbarte. Das zweite Verdienst Clemens Krauß' ist sein temperamentvoller Kampf für die sinfonische Musik. Man kennt in Buenos Aires zwar Strawinskij, Milhaud, Honegger, Ravel, Debussy, man hört ab und zu Bach, Orchesterwerke von Händel, Corelli, aber man

übergeht den sinfonischen Abschnitt der europäischen Musik von Haydn bis Reger. Clemens Krauß führte Mozart (g-moll-Sinfonie), Tschaikowskij (e-moll-Sinfonie), Richard Strauß auf und krönte sein Wirken trotz einer zeitlich sehr beschränkten Tätigkeit mit Regers Mozart-Variationen Opus 132. Sein Erscheinen ist der Parallelfall zu Kleibers aufbauender Tätigkeit im Jahre 1926. Bemerkenswerte Wirkung beider ist die Überzeugung von der Überlegenheit der deutschen Dirigiertechnik und des inneren Reichtums der deutschen Dirigenten über anderssprachige Nationen. Es gilt heute in Argentinien als Fundamentsatz, daß für die Leitung der beiden Orchesterzyklen im Colon wie in der Gegenpartei der Asociacion del Profesorado Orquestal nur deutsche Dirigenten in Frage kommen. Clemens Krauß, dessen unproblematisches, naturgesundes Musizieren die Aufmerksamkeit des musikalischen Buenos Aires in starkem Maße fesselte, hat den Antrag erhalten, im nächsten Jahr die gesamte Konzertserie (an Stelle der diesjährigen kurzen Reihe) der Asociacion del Profesorado Orquestal zu dirigieren.

Das Nebeneinanderwirken zweier junger deutscher Dirigenten von grundverschiedener Wesensart führte das musikalische Leben zu seltener Intensität. *Erich Kleiber* begann Ende August glanzvoll den offiziellen Beethoven-Zyklus des städtischen Teatro Colon. Die zyklische Aufführung aller Sinfonien und der wichtigsten Orchesterwerke Beethovens wurde unter Mitwirkung *Wilhelm Backhaus'* begonnen, der das Es-dur-Konzert mit seltener Abklärung und Gefühlstiefe spielte. Die »Missa Solemnis« und die »Neunte« sollen folgen. Neben dem Beethoven-Zyklus läuft eine andere Serie von Konzerten, die Kleiber hauptsächlich der modernen Musik widmet. Sie begann mit einer stilistisch feindurchgezeichneten Wiedergabe des »Don Quixote« von Richard Strauß, die auch dem Orchester Ehre einlegte und den argentinischen Solovioloncellisten *Ramon Vilaclara* auf beachtlicher Könnerschaft zeigte. Das deutsche Eröffnungsprogramm brachte außerdem Arnold Schönbergs geistvolle Instrumentierung zweier Choralvorspiele Johann Sebastian Bachs.

Johannes Franze

FRANKFURT a. M.: Es soll hier kurz von zwei jungen Dirigenten die Rede sein. *Jascha Horenstein* ist in Berlin kein neuer Mann mehr; an dieser Stelle hat kürzlich erst Adolf Weißmann nachdrücklich auf ihn hingewiesen. Ein Konzert in Frankfurt zeigte ihn als die exzeptionelle Dirigierbegabung in der Tat, die man versprochen hatte; als einen Dämon unter Routinierten, einen, dem die Musik zum Explosivstoff wird, und einen, der an den bestehenden Musiziernormen kein Maß hat; zugleich bereits als einen großen und sicheren Könner. Schon der Straußische Don Juan hatte unter ihm einen Funken, den man in dem auswendigen Stück kaum je gewahrte, und vollends die Interpretation der Ersten von Mahler fand im Zarten und Grellen und in der Gewalt des Durchbruchs einen Zeugen, der sie im letzten Satz über die Brüche des kompositorischen Materials hinwegtrug, den Sieg der Intention über das Gebilde durchsetzte, so daß man verstehen konnte, daß der Dirigent mit dem jungen Mahler selber verglichen wird von solchen, die jenen noch hörten. Man wagt wohl kaum viel als Prophet, wenn man Horenstein bald an autoritärer Stelle erwartet. — Ganz anders der Frankfurter *Walter Herbert*, Schönberg-Schüler, um die reproduktive Plastik, die reine Darstellung der Werke klar, energisch und sehr sensibel bemüht, den Stoff luzid beherrschend und selbst überaus beherrscht. Er brachte einen Abend Schweizer Musik. Othmar Schoecks Zyklus »Lebendig begraben« nach Kellers mächtigen Gedichten zeigte in der vorzüglichen Interpretation von *Löffel* Willen und Vermögen zum neuen Beginn bei einem Musiker aus Regerscher Schule und blieb von den Stücken des Abends weitaus das stärkste; eine kleine Suite von Volkmar Andreä setzt hübsch ein, verliert sich aber rasch ins Ungefähre. Honeggers Chant de joie endlich ist nicht repräsentativ, sondern recht wahllos in der Thematik, in der Scheinpolyphonie der Arbeit wenig gediegen und fatal pomphaft insgesamt. Honegger hätte seinen Ruhm endlich einmal ernsthaft zu legitimieren.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: In den Philharmonischen Konzerten unter *Karl Muck* und *Eugen Papst* bedenkt der Jahreszyklus des letztgenannten Erzeugnisse der Gegenwart reicher. Soeben war dort die *Uraufführung* von *Ottorino Respighis* neuer Orchestersuite »Rossiniana«, davon vier Teile (bei halbstündiger Dauer) in delikater wie auch kecker Darlegung langen und lauten Nachhall geweckt haben: eine Barcarola, ein Lamento (das kunstreichere und koloristisch feinere), ein Intermezzo (das die Celesta am munteren Spielwerk pikant sich beteiligen läßt) und eine Tarantella (die nach

Berlioz' Muster eine Prozession das brausende Treiben unterbrechen läßt). Respighi hat aus Gelegenheitsklavierstücken der Spätjahre Rossinis einige motivische Kleinheiten aufgelesen, die spärlich sickernde Akkordik der Originale ohne Überladung bereichert und in »freier Übertragung« das Motivische reicher gedeutet, in übersichtliche, indes auch große Linien gezwungen, darüber alle großen und kleinen neuzeitlichen Lichter gebreitet und mit dem Ganzen ein gesellschaftliches Kompliment zu definieren gewußt. Bachs »Kunst der Fuge« hat unter dem Organisten *Knak* in der Petrikirche, in der teils ungeschickten Instrumentierung Gräsers (die in Leipzig geräuschvoll »uraufgeführt« worden), eine mit vielen Zweifeln zu bedenkende Wiederholung gefunden. *Jul. Spengel*, der 50 Jahre den *Cäcilien-Verein* dirigiert hat und entsprechend jubilierte, wird nur noch einen Winter jenen Chor leiten. Wirtschaftliche Schwierigkeiten infolge größerer Unternehmungen spielen da eine Rolle mit, die zur Demission bewogen haben. *Wilhelm Zinne*

MANNHEIM: Jedesmal im Herbst kommt *Wilhelm Furtwängler*, ehe er in Berlin und Leipzig sein Winterquartier bezieht, zu uns, um das erste der *Akademie-Konzerte* zu leiten. Und jedesmal trifft er ein Orchester, das bei aller Vortrefflichkeit im ganzen doch noch nicht auf die feinere Detailarbeit der Konzertmusik eingespielt ist, wie das nach einigen weiteren künstlerischen Stationen auf diesem Gebiete der Fall sein wird. Und jedesmal setzt Furtwängler in die Mitte seines Programmes, das sich in den Ecknummern auf bewährte Werke stützt, eine Neuheit, die hier durchs Feuer geschleift werden soll, bis sie irgendwo anders ins Wasser fällt.

Für diesmal hatte der jüngste Ehrendoktor der Heidelberger Universität, von dem man eigentlich ein stolzes akademisches Programm, eine Art Bekenntnis zu großer deutscher Musik bei dieser Gelegenheit erwartet hatte, in die Mitte seiner Vortragsfolge vier Stücke aus der zwölfsätzigen Ballettsuite »Chout« von Serge Prokofieff gesetzt, vier Stücke, die eine nicht gerade langweilige Harlekinade in Tönen, oftmals sehr gespreizter, aber auch aparter Art aufleben lassen, Musikstücke, die, abgesehen von der Unverständlichkeit des ihnen zugrunde liegenden Vorwurfs, Geist und Gemüt des Hörenden gänzlich unbeteiligt lassen, aber dem Ohre einen gewissen Kitzel bieten.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN-GLADBACH: Bot die erste Hälfte des verflossenen Konzertwinters vorwiegend klassisches Gut in würdiger Gestaltung, so zeigte der Verlauf eine stärkere Hinwendung zur Moderne. Von Křenek hörte man das Concerto grosso II, op. 25, das trotz intellektueller Hemmungen als ein Eigenwertiges fesselte. Gemäßigter gab sich der begabte P. Kletzki in seinem selbst geleiteten Vorspiel zu einer Tragödie. Bela Bartoks Rumänische Volkstänze mehrten schon Vorhandenes um weiter Schönes. Die Don Juan-Variationen von Braunfels ließen des Komponisten bedeutendes Formungsvermögen erkennen. Erstmalig hörte man ferner Busonis Indianische Fantasie, vollendet von *L. Hoffmann-Behrendt* gespielt. »Aus einer Sturmnacht«, ein Liederzyklus des einheimischen *R. Bückmann*, stilistisch vom Impressionismus bestimmt, blieb die einzige *Uraufführung* dieses Winters. Das Beethoven-Gedächtnis feierte der stets verdienstvolle Generalissimus *Hans Gelbke* durch eine prachtvolle, eindringliche Wiedergabe der Missa solemnis; ausgezeichnet auch hier der Städt. Konzertchor. Aus der Reihe des Bekannten hoben sich in wertvoller Gestaltung hervor: Regers Mozart-Variationen und Bruckners Vierte. Außer Hindemiths Quartett op. 22 brachten die drei Kammermusikabende der Cäcilia, vom *Amar-* und *Budapester Streichquartett* mit *Carl Erb* bestritten, keinerlei Erstaufführungen. Besondere Erwähnung verdient das Wirken des M.-Gladbacher *Madrigalchors* (Leitung: *R. Keitel*), der neben anderem in sorgfältigster Lese und in verantwortungsbewußten, autoritativen Bearbeitungen altnordische Volksliedkunst in eifriger Reproduktion bekannt machte. Von wichtigster kultureller Bedeutung für das gesamte Musikleben M.-Gladbachs sind die neueingeführten *städt. Konzerte für die Schuljugend*, die eine ideale Ergänzung der seit dem Vorjahre bestehenden Volkssinfoniekonzerte bilden. Der kommende Musikwinter steht im festlichen Zeichen eines Jubiläumsjahres der Konzertgesellschaft »Cäcilia« und des städt. Orchesters. *Franzi Berten*

PRAG: Die neue Spielzeit begann mit zwei Konzerten, in denen die amerikanische Mäzenatin *Coolidge* Werke der von ihr preisgekrönten Komponisten aufführen ließ. Die Programme, mit fast gleichem Inhalt sind bereits in Venedig, Wien und Berlin bekannt geworden, weshalb wir hier — es sind natürlich auch andere Gründe vorhanden — von einer

Zitierung, mit einer Ausnahme, absehen. Das Schönbergsche Streichquartett op. 30, im allgemeinen eine Angelegenheit, die in das Reich der Physik gehört, scheint beim Vergleich mit den unmittelbar vorhergehenden Werken des Meisters etwas an Klarheit gewonnen zu haben, die überintellektuelle Konstruktion des Baues offenbart sich einem allerdings erst visuell. Nur die Bewunderung der Wiedergabe durch die Kolisch-Vereinigung ließ den starken Beifall des Publikums erklärlich erscheinen. Trotz meisterlicher Handwerklichkeit würde man bei Unkenntnis des Komponistennamens unbedingt annehmen, die Arbeit stamme von einem Epigonen Schönbergs, der die Äußerlichkeiten der Technik in wunderbarer Weise kopierte, darüber aber zu musizieren vergaß. Trotz alledem stand dieses Stück am höchsten unter den preisgekrönten Kompositionen. Im *Deutschen Kammermusikverein* hörte man durch das *Amar-Quartett* Hindemiths Streichquartett op. 22, das durch seine Vorliebe für Naturvölkermelodik signiert ist und dabei interessanterweise auch die stille Melancholik dieser Primitiven bis zu rabiater Berserkerhaftigkeit zu wandeln versteht. Die Vereinigung hat die Leidenschaftlichkeit des Werkes erlebt und das Publikum mitgerissen. In der *Tschechischen Philharmonie* hat *W. Talich* die »Konzertmusik für Blasorchester« von P. Hindemith gebracht; die Komposition hat durch die eigenartige Klangverteilung und die terrassenförmigen Steigerungen, die schon Klangballungen darstellen, ungemein gefesselt; natürlich hat das populäre Grundmotiv, das Volkslied »Prinz Eugen der edle Ritter« die Freude am Zuhören vermehrt. E. Blochs »Concerto grosso« ist unter den Kompositionen dieses Eklektikers wohl die stilistisch am höchsten stehende, während A. Hábàs Ouvertüre op. 5 mit ihrer Klangfreude und ihrem Überschwang Hábàs Jugendstil definiert. Für Händels »Wassermusik«, eine Gelegenheitskomposition, die den Geist der musikalischen Barockepoche glänzend charakterisiert, muß man Talich besonders dankbar sein. Von der vorigen Spielzeit — über Beethovenfeiern, die einander alle in Europa ähnlich sahen, habe ich nicht berichtet — wäre noch einiges zu sagen. Novitäten waren spärlich gesät. *K. B. Jirák* dirigierte Hindemiths »Konzert für Orchester«, das die Übertragung der Strukturverhältnisse seines Kammerstils auf den Orchesterapparat zur Anschauung bringt; das Prinzip des Musizierens ist das gleiche und stigmatisiert die Hindemithsche Kunst auffallend im Bilde der zeitgenössischen Musik. *Karl Hábàs* (der Bruder von Alois Hábà) Violinkonzert, von ihm selbst meisterhaft gegeben, ist eines der konzentriertesten Stücke dieses talentierten Künstlers. Außer den hier schon besprochenen Orchesterstücken Hans Krasas und der bekannten d-moll-Sinfonie von Gerhard v. Keußler wäre J. Ridkys gesundes, aber harmloses Violinkonzert zu nennen. Ein von Frl. Dr. *Grafczynska* angeregtes *Polnisches Musikfest* vermochte nur in seinem orchestralen Teil zu interessieren und auch da nur durch die 3. Sinfonie von K. Szymanowsky, die wie immer französische Manier auf eigene Art verwertet. Um Neuheiten war hauptsächlich der tschechische »*Verein für moderne Musik*« bemüht, ihm verdankte man wirklich Anregungen. J. Ridkys Streichquartett, erfüllt von strömender Melodik, gibt gar keine Rätsel auf, es wurde vom *Novák-Frank-Quartett* lebensvoll gespielt; problematisch nicht gerade in gutem Sinn ist Paul Haas' Streichquartett »Von den Affenhöhen«. Begabt gemacht, unter Illustrationen begrabene Musik, deren zweiter Satz den Titel trägt: »Wagen, Kutscher, Pferd«. J. Tomášeks »Klaviersonate für die linke Hand allein« wurde von *O. Hollmann* mit Bravour und stupender Technik gespielt. Die Violin-Klaviersonate von *Fidelio Finke* (*J. Pekelsky* und *K. Solc* waren die tüchtigen Interpreten) hat wieder Finkes Intensität bewiesen; die Nachdenklichkeit dieser Musik, die Schwierigkeit ihres Ausdrucks und die halsbrecherische technische Kunst, die bei der Wiedergabe entfaltet werden muß, fällt immer wieder auf. Ebenda hörte man auch Erwin Schulhoffs 5 Jazzetuden, mit einer Toccata auf den Shimmy »Kitten on the Keys«, Musik, die auf dieser Erde steht, Wirklichkeitskunst, die sich durchaus nicht scheut, die jetzige Tanzmusik in idealisiertem Zustand, partienweise mit hypervirtuosen Manieren (Schulhoff spielte korrekt wie eine Maschine und musikalisch wie immer) in den Bereich der Kunstmusik einzuführen. P. Bořkovec hat ein Streichquartett geschrieben, das in seiner Gewandtheit und Farbenfreudigkeit noch viel Gutes erhoffen läßt, Alois Hábàs neue Phantasie für Geige und Klavier ist in der Reihe seiner Werke eines der einfallsreichsten. Im *Deutschen Literarisch-Künstlerischen Verein* ist ein Abend junger Prager Komponisten angenehm aufgefallen. *Victor Ullmann* hat vom *Novak-Frank-Quartett* ein Streichquartett uraufführen lassen, dessen wunderbare Formgestaltung, Geistesklarheit

und Erfindungskraft ihn doch noch — trotz alles bisherigen Mißgeschicks — bekannt machen wird. Auch Finkes neue Cellosonate von *Maurits Frank* prachtvoll interpretiert, zeigt Qualitäten, mit denen auch das weitere Ausland sich über kurz oder lang wird befassen müssen; es gibt gute Literatur, man muß sie nur zu finden wissen. Das *Prager Trio* ist für moderne Musik besonders prädestiniert, schade, daß die Werkanzahl auf diesem Gebiet so klein ist. Den Pianisten *Franz Langer* sah man als wuchtigen Gestalter bekannter Monumentalwerke wieder. In *Hermann v. Schmeidel* hat der *Deutsche Singverein* und der *Männergesangverein* eine Kraft ersten Ranges, er ist ein Dirigent, der seine Chöre zu faszinieren weiß. Den Sängerverein »*Smetana*« hat wieder der bekannte Chorerzieher *F. Spilka* übernommen. Erwähne ich noch als besonders feine, stilempfindende Sängerinnen Frau *J. Nessy-Bächer* und Frau *A. Pečirka* und die Pianistinnen Frau *Lübbecke-Job* und Frau *Nina Hamson*, ferner als Zukunftshoffnung die Klaviervirtuosin *Friederike Schwarz*, die eben die *Deutsche Musikakademie* verlassen hat, und die Opernklasse des *Staatskonservatoriums*, die mit *Strawinskijs* Oper »Mavra« absolvierte, so ist dieser Nachtrag, der über alle abgespielten Programme, über alle verbreiteten Kompositionen und allzugut bekannten Virtuosen hinweggeht, erschöpft, und ich kann die eingangs begonnene Skizze — über den Anfang der Wintersaison mit der Erwähnung eines romantischen Konzertes der neuen *Prager Mozart-Gemeinde* beschließen: Im Garten der »*Bertramka*«, des idyllischen Landhauses, in dem Mozart seinen »Don Juan« vollendete, wurden Bläserkompositionen von Mozarts Prager Hausherrn *F. Duschek* und von *F. Brixi* von einem erlesenen Publikum andächtig aufgenommen.

Erich Steinhard

SALZBURG: Die Mozart-Tagung, die erste Veranstaltung der internationalen Stiftung Mozarteum, die die seit Kriegsbeginn unterbrochene Tradition der Mozart-Feste wieder aufnahm, umfaßte künstlerische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Darbietungen. Als Auslese aus den verschiedenen Schaffensgebieten Mozarts brachte ein Kammerkonzert des Dresdner Streichquartetts und ein Orchesterkonzert der Wiener Philharmoniker unter Leitung *Robert Hegers* selten gehörte Instrumentalwerke. Die große c-moll-Messe wurde an der Stätte ihrer Uraufführung, in der Stiftskirche zu St. Peter mit anders gewählter Ergänzung unter *Bernhard Paumgartner* herausgebracht. Eine Aufführung des Figaro, von Kräften der Wiener Staatsoper bestritten, wurde für die Tagung von der Festspielhausgemeinde zur Verfügung gestellt. Ein Novum für Salzburg bildete der wissenschaftliche Teil der Tagung. In 15 Referaten bedeutender Gelehrter wurden Themen aus den verschiedensten Gebieten der Mozart-Forschung behandelt und in anschließenden Diskussionen weiter erörtert. *Hermann Aberts* Referat wurde infolge Erkrankung des Gelehrten, der inzwischen leider seinem vornehmen Streben durch den Tod entrissen wurde, von *Friedrich Blume*, welcher auch selbst einen Vortrag beisteuerte, zur Verlesung gebracht. Die Eröffnungsrede der wissenschaftlichen Tagung hielt an Stelle Hermann Aberts *Guido Adler*. Auch bei den gesellschaftlichen Veranstaltungen der Tagung wurde dem Genius Mozarts gehuldigt, indem Unterhaltungsmusiken und heitere Kompositionen des Meisters zum Vortrag gebracht wurden. Bei den Darbietungen der Festspielhausgemeinde nahmen natürlicherweise die Inszenierungen Max Reinhardts einen breiten Raum ein, auf die, als außermusikalischen Darbietungen, einzugehen ich mir wegen Raummangels versagen muß. Die Oper war durch Figaro, Don Giovanni und Fidelio vertreten. Das letztere Werk, in einer bedeutsamen Spezialinszenierung von *Lothar Wallerstein* herausgebracht, verdient besondere Hervorhebung. Zwei Orchesterkonzerte unter *Franz Schalk* brachten Schuberts große Sinfonien und Werke des Wiener klassischen Dreigestirns. Drei Domkonzerte, geleitet von *Joseph Meßner* (Missa solemnis, Mozarts Requiem und Michael Haydns Franziskus-Messe), ergänzten das Programm nach der Seite der Kirchenmusik. Der aus Amerika importierte Christusfilm sollte besser wegbleiben. Die Mozart-Serenaden im Freien, eine Salzburger Spezialität, bewiesen neuerlich ihre Zugkraft. Im allgemeinen sei gewarnt, Salzburg künstlerisch zu einer Wiener Sommerfiliale zu machen. Das individuelle Gepräge der Festspiele von Mozarts Geburtsstadt muß gewahrt bleiben.

Roland Tenschert

VALPARAISO: Am Todestage von Beethoven fanden in Santiago, Valparaiso, Concepcion, Valdivia und Osorno kleinere oder größere musikalische Veranstaltungen statt, die dem Gedächtnis des großen Toten galten. Besonders erhebend war die Feier in Santiago.

— Hier besteht seit 1924 die *chilenische Bach-Gesellschaft* »*Sociedad Bach*« (Casilla 13209), die sich die Pflege der alten klassischen Musik besonders angelegen sein läßt. Die Sociedad Bach verfügt über einen gut geschulten, gemischten Chor von über hundert Stimmen. In den ersten Tagen des August gastierte dieser Chor unter seinem tüchtigen Dirigenten Señor *Santa Cruz* in Valparaiso. Der Chor sang (a cappella) Werke altfranzösischer, spanischer und italienischer Meister: Clement Jannequin, Guillaume Costeley, Giovanni Palestrina, Tomaso-Ludovico da Victoria und Andrea Gabrieli. Auch Neuere kamen zu Gehör: Balakireff, Debussy und Ravel. Das Santiaginer *Simphonie Orchester* gastierte Anfang des Jahres in Valparaiso und brachte unter seinem jetzigen Dirigenten *Casanova* ein wertvolles Programm (C-dur-Konzert von Bach auf zwei Klavieren mit Orchesterbegleitung, — Werke von Mendelssohn, Glazunoff, Tschaikowskij, Rimskij-Korsakoff, Ravel, Debussy und Satie »Gymnopedies« usw.). Auch in Valparaiso hat sich ganz kürzlich eine Orchestervereinigung gebildet, die sich »*Orqueste Filharmonica de Valparaiso*« nennt.

Elsa Hartog

VEVEY: Das Winzerfest von 1927 ist das Werk des Dichters *Pierre Girard*, des Musikers *Gustave Doret* und des Malers *Ernest Biéler*. Im unvergleichlichen Rahmen der sommerlichen Genferseelandschaft feierten die Waadtländer ihr bis ins 17. Jahrhundert zurückgehendes Fest der Heimat, der Arbeit und der Freude. Doret schöpfte aus dem reichen Schatz einheimischer Volkslieder und schenkte der Heimat seine schlichten stimmungstragenden Weisen, die berufen sind, das kostbare Volksgut zu bereichern.

Willy Tappolet

WIEN: In Mrs. *Elizabeth Sprague Coolidge* hat die moderne Musik eine Gönnerin gefunden mit einer wahrhaft modernen, amerikanisch großzügigen Auffassung der Pflichten werktätigen Mäzenatentums. Sie läßt sich nicht bloß Kompositionen widmen, sondern führt sie auch auf; mietet Säle, ladet Zuhörer zu Gast und wahrt dabei der Veranstaltung durchaus den konzertmäßigen, unfamiliären Charakter. Sie brachte es auch zuwege, daß die noch keineswegs musik- und konzerthungrigen Wiener an zwei Abenden den mittleren Konzerthaussaal füllten und teils mit ehrlichem Vergnügen, teils mit taktvoller Zurückhaltung den Darbietungen moderner Kammermusikstücke lauschten. Beklemmend wirkte vor allem ein neues Streichquartett von *Schönberg*, das sich als ein rein theoretisierendes und experimentierendes Musikstück mit seiner minutiösen kontrapunktischen Kleinarbeit weniger an das Ohr des Zuhörers als an das Auge des Mitlesers der Partitur wendet. Auf dem Papier scheint die Rechnung wunderbar zu stimmen, die logische, rationale Verkettung eine vollkommene zu sein; aber all diese emsige Geschäftigkeit bleibt formelhaft, läßt nichts Sinnliches, Wirkliches entstehen. Eine höchst sinnreiche und komplizierte, blitzblank herausgeputzte Konstruktion, die aber in ihrem Bereich grundsätzlich nichts organisch Lebendiges duldet. Dagegen macht sich ein Streichquartett von *Frank Bridge*, das gleichfalls nicht mit Dissonanzigem kargt und mit seiner soliden quartettsatzmäßigen Faktur dem technischen Prinzip allen gebührenden Respekt bezeugt, warmer und tiefer Empfindungen schuldig. Es läßt das Herz mitsprechen und Melodie-singen ... Von *Ottorino Respighi* vollends, der ein Tryptichon nach Botticelli, drei bildhafte Stücke für Kammerorchester, aufführte, ist zu sagen, daß er sich ganz dem Zauber und der Verführung wohlklingender Gefälligkeiten hingibt. Sein romanisches Naturell bewahrt ihn vor allem Einseitig-Abstrakten, er weiß die Anmut akkordischen Klanges, des sinnlichen, körperlichen Elements in der Tonkunst, wohl zu schätzen und vertraut sich rückhaltlos den lieblichen Visionen an, die der Anblick alter Bilder seiner quellenden, frühlingshaften Phantasie zuführt. Phantasie, Eigenart und Stärke der Empfindung gibt sich auch in den »Assyrischen Psalmen« von *Frederick Jacobi* kund; manchmal vielleicht des Guten ein wenig zu viel, so daß Hymnenpathos und Ekstase einen gewissen überspannten, krampfartigen Ausdruck annehmen. *Ruzena Herlinger*, die oft bewährte Spezialistin modernen Gesangsstils, rief überzeugt und begeistert zu Marduk und Istar; mit seiner gelenkigen Technik weiß sich ihr Sopran auch für die anspruchvollsten Hochspannungen bestens gerüstet. Die Herren des »Wiener Quartetts«, *Kolisch*, *Khuner*, *Lehner*, *Heifetz*, waren die meisterlichen und bewunderungswürdigen Interpreten der Kompositionen von Bridge und Schönberg; als Dirigent des Kammerorchesters wirkte Herr *Kindler*, wie alle mit Freude und Hingebung im Dienste der Sache.

Heinrich Kralik

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Franz Schreker hat eine neue vieraktige Oper »Die Orgel oder Lilians Verklärung« vollendet, deren Text er selbst verfaßte. Das Werk wird im kommenden Frühjahr an der *Berliner Staatsoper* zur *Uraufführung* gelangen.

Darius Milhaud hat zu seinem Einakter »Die Entführung der Europa« zwei weitere kleine Einakter mit antikem Stoff komponiert: »Ariane in der Einsamkeit« und »Die Befreiung des Theseus«.

Der sizilianische Komponist *Gianni Bucceri* hat eine neue Oper »Graziella« geschaffen, deren Buch der gleichnamigen Erzählung von Lamartine entnommen ist.

OPERNSPIELPLAN

KASSEL: Das *Staatstheater* hat die Oper »Armer Columbus« (die Vorgeschichte einer Entdeckung in acht Bildern) des 18jährigen Komponisten *Erwin Dressel* zur alleinigen *Uraufführung* in dieser Saison erworben.

LEIPZIG: Im Spielplan der *Städtischen Oper* sind für 1927/28 an *Uraufführungen* vorgesehen: *E. N. v. Reznicek* »Satuala« (Text von Rolf Lauckner), *Max Ettingers* »Frühlings Erwachen« (nach Wedekind), ferner Händels »Alcina«.

ROSTOCK: *Max Donischs* komische Oper »Soleidas bunter Vogel«, Text von Curt Böhmer (Dresden), kommt am hiesigen *Stadttheater* zur *Uraufführung*.

SHANGHAI: Hier wurde unlängst eine chinesische Bearbeitung der »Carmen« aufgeführt. Da das spanische Stierkämpfermilieu den Chinesen unverständlich bleiben mußte, waren erhebliche Änderungen vorgenommen worden. Carmen wurde zu einem Wäschermädchen, Don José zu einem Straßenhändler. Für den Stierkämpfer Escamillo hatte man einen Schwertschlucker gewählt, der zum Schluß seinen Rivalen tötet und dann am Verschlucken seines Handwerkzeugs stirbt.

* * *

Julius Weismanns neue Oper »Regina del Lago« (Text von Walter Calé) wird in diesem Winter ihre gleichzeitige *Uraufführung* in *Karlsruhe* und *Duisburg* erleben.

KONZERTE

BERLIN: In der Spielzeit 1927/28 werden zehn Sinfoniekonzerte der Staatsoper am Platz der Republik unter Leitung von *Otto Klemperer* stattfinden. Das Programm enthält u. a. je einen geschlossenen Beethoven-, Schubert-, Brahms- und Strawinskij-Abend; außerdem Werke von Bach, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Debussy und Richard Strauß. Novitäten: Hindemith: Konzert für Viola (Uraufführung), Hindemith: Konzertmusik für Blasorchester, Janaček: Sinfonietta, Sibelius: 7. Sinfonie, Ravel: Alborada del Graziosa. Als Schlußkonzert ist eine Aufführung von Beethovens »Missa solemnis« geplant.

COBURG: Aus dem dieswinterlichen Programm der *Sinfoniekonzerte der Landestheater-Kapelle* unter *Albert Bing*. *Erstaufführungen:* Weismann: Klavierkonzert; Büttner-Tartier: 1813, Tondichtung für großes Orchester; Křenek: Concerto grosso; Joseph Haas: Rokkoko-Variationensuite; Liszt: Dante-Sinfonie; Grétry-Mottl: Ballettsuite; Bruckner: 5. Sinfonie.

DRESDEN: In den diesjährigen *zwölf Sinfoniekonzerten* der Staatskapelle bringt *Fritz Busch* folgende Werke zur *Erstaufführung:* Walter Braunfels: Don Juan-Variationen; Ernst Toch: Klavierkonzert; Franz Schmidt: 2. Sinfonie in Es-dur; Serge Prokofieff: 3. Klavierkonzert C-dur; Emil Bohnke: Violinkonzert D-dur; Artur Honegger: König David; Franz Schubert: Fünf deutsche Tänze; Leoš Janaček: Sinfonietta; Verdi: Ballettmusik aus »Otello«. — *Richard Strauß* wird die Ouvertüre »Jessonda« von Spohr, die C-dur-Sinfonie (Jupiter) von Mozart und »Don Quixote« dirigieren. — Das Programm des Konzerts unter Leitung von *Issai Dobrowen* enthält die Ouvertüre zu »Benvenuto Cellini« von Berlioz, das Violinkonzert A-dur von Sinding und die 5. Sinfonie in e-moll von Tschaikowskij.

Eduard Mörike bringt in seinen winterlichen Konzerten mit der *Dresdner Philharmonie* als *Erstaufführungen* heraus: Max Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Bach, Bearbeitung Hermann Pillney; Strawinskij: Petruschka (in Konzertform); Rudi Stephan: Musik für Orchester; Toch: Spiel für Blasmusik; Miaskowsky: 7. Sinfonie; Max Trapp: Violinkonzert; Respighi: Herbstlied; Prokofieff: Suite aus »Die Liebe zu den drei Orangen«; Alfvèn: Sinfonie E-dur und »Midsommers vaka«; Wladigeroff: Violinkonzert; Sibelius: 2. Sinfonie; Nielsen: Alladin-Suite.

DÜSSELDORF: Der *Städtische Musikverein* bringt in diesem Konzertwinter unter Leitung von *Hans Weisbach* folgende Werke zur

Uraufführung: Günther Raphael: Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester. Kurt Thomas: Cello-Sonate. Windsperger: Violinkonzert. Ebert: Orchestervariationen. Meßner: Chorwerk. Sibelius: Tapiola (Tondichtung).

FRANKFURT a. M.: Die *Frankfurter Museums-Gesellschaft* unter Leitung von *Clemens Krauß* hat für die Spielzeit 1927/28 an *Erstaufführungen* u. a. in Aussicht genommen: Boccherini: Cellokonzert; Cimarosa-Malipiero: Fünf Orchesterstücke; Debussy: Rondes de Printemps; de Falla: Lieder mit Orchester; Hindemith: Violinkonzert; Janáček: Sinfonietta; Marx: Lieder mit Orchester; Ravel: Scheherezade; Reznicek: Tanzsinfonie; Rieti: Arche Noah; Franz Schmidt: Sinfonie Nr. 2; Sekles: Variationen für Männerchor und Blasinstrumente; Spohr: Notturno für Harmonie- und Janitscharenmusik; Richard Strauß: Parergon, Panathenäenzug; Strawinskij: Sacre du Printemps.

HAMBURG: In der *Hamburger Philharmonie* gelangt in der Saison 1927/28 unter *Karl Muck* zur *Erstaufführung* Respighi: »Pini di Roma«. Ferner bringt *Eugen Papst* an Novitäten: Gerhard v. Keußler: Sinfonie in C-dur *(Uraufführung)*, an Erstaufführungen u. a.: Respighi: »Rossiniana-Suite«; Wilhelm Ammermann: »Orchesterlieder«; Heinrich Kaminski: »Magnificat«; Egon Kornauth: »Große Suite«; Ernst Roters: »Sinfonische Suite für Klavier« und »Carnaval«; Richard Strauß: »Panathenäenzug für Klavier und Orchester«; Ernst Toch: »Komödie für Orchester«; Hermann Hans Wetzler: »Visionen.«

LONDON: Der »Carnaval« für Orchester von Roters wurde von *Efrem Kurtz* (Stuttgart) im Covent-Garden zur erfolgreichen ersten Aufführung in England gebracht.

REMSCHEID: Im Rahmen der *städtischen Konzerte* unter *Felix Oberborbeck* sind für diesen Winter als *Uraufführung* geplant: Wilhelm Berger: Konzertstück für Klavier und Orchester (nachgelassenes Werk); als Erstaufführungen: Braunfels: Fantastische Erscheinungen eines Themas von Hektor Berlioz; Gál: Ouvertüre zu einem Puppenspiel; Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune; Max Anton: Drei Stücke für Orchester; Karl Hasse: Violinkonzert; Bruckner: 3. Sinfonie d-moll; Schütz: Weihnachtsoratorium; Waltershausen: Krippenmusik.

WINTERTHUR: In den diesjährigen *Studien-Aufführungen des Musikkollegiums* bringt *Hermann Scherchen* u. a. folgende Novitäten: K. H. David: Zwei Stücke für 2 Klaviere und 9 Blasinstrumente *(Uraufführung)*; Erhart Ermatinger: »Hymnus« Nr. 3 für Sopran und Kammerorchester *(Uraufführung)*; Anton Webern: Gesänge für Sopran und Instrumente; Arnold Schönberg: Kammersinfonie für 15 Soloinstrumente, op. 9; Joh. Seb. Bach: Zwei Choralvorspiele, instrumentiert von Arnold Schönberg und »Kunst der Fuge«, instrumentiert von Wolfgang Graeser, für Soli (Streicher, Bläser, Orgel, Cembalo) und Orchester [erster Teil]; Luc Balmer: Konzert für Klavier und Orchester (1926); Ernst Kunz: »Cashel«, Musik im Geiste Shaws *(Uraufführung)*; Alfredo Casella: »Scarlattiana«, Divertimento nach Musik von D. Scarlatti für Klavier und kleines Orchester.

* * *

Kurt Thomas' Markus-Passion wird durch den *Häusermannschen Privatchor* (Leitung: Hermann Dubs) in der zweiten Hälfte der Saison in Zürich, Aarau und Bern zur Aufführung gelangen.

TAGESCHRONIK

In *Basel* wurde in Verwirklichung des Beschlusses des Wiener Musikkongresses vom Jahre 1927 eine *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* begründet, welche die Förderung der musikwissenschaftlichen Forschung auf internationaler Grundlage und die Erleichterung der musikwissenschaftlichen Beziehungen zwischen den Ländern zur Aufgabe hat. Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Basel. Jedes Land ist in ihr mit einer Stimme vertreten. Als Vertreter Deutschlands wurde Professor *J. Wolf* (Berlin), als Ehrenpräsident Professor *Guido Adler* (Wien) gewählt, letzterer in Anerkennung seiner großen Verdienste um das Zustandekommen der neuen Gesellschaft.

Wir werden um den Abdruck der nachstehenden Erklärung gebeten: Durch viele Zeitungen wurde verbreitet, daß die Unterzeichneten sich bereit erklärt hätten, den Plan eines Wettbewerbs zur Vervollständigung von Schuberts unvollendeter Sinfonie zu fördern. Wir verwahren uns gegen diesen Mißbrauch unserer Namen. Richtig ist lediglich, daß wir der Aufforderung nachgekommen sind, dem Ehrenkomitee zur Vorbereitung einer internationalen Schubert-Zentenarfeier beizutreten. Unsere Mitwirkung bei jenem unkünstlerischen Wettbewerb haben wir dagegen ausdrücklich abgelehnt. Univ.-Prof. Dr. *Guido Adler*, Univ.-Prof. Dr. *Max Friedlaender*, Prof.

Dr. *Siegmund v. Hausegger* (für sich selbst und für den *Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musikvereins*), Prof. Dr. *Eusebius Mandyczewski*, Prof. Dr. *Hans Pfitzner*, Operndirektor Prof. *Franz Schalk*, Prof. Dr. *Max v. Schillings*.

Zu diesem aufsehenerregenden Preisausschreiben einer großen amerikanischen Schallplattenfirma, die 20000 Dollar für die *Vollendung von Schuberts h-moll-Sinfonie* ausgesetzt hatte, erfahren wir, daß es der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* gelungen ist, eine vernünftige *Änderung des Ausschreibens* zu erwirken. Die Idee, Schuberts unsterbliches Werk zu vollenden, ist fallen gelassen, die ausgesetzten Preise sind vielmehr für die besten sinfonischen Originalkompositionen bestimmt, die, von modernem Geiste erfüllt, ausgesprochenermaßen getragen werden von der Kraft der Melodie, wie dies in Schubert-Sinfonien der Fall ist. Alle näheren Bedingungen sind durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W 8, Wilhelmstraße 57/58 zu erfahren.

In *Salzburg* fand die erste Arbeitssitzung des *Internationalen Kongresses für Theater- und Musikkritik* statt. Hierbei wurde folgende Tagesordnung beschlossen: Vereinigung der Theater- und Musikkritiker in den verschiedenen Ländern, Schaffung von Verbänden in jenen Ländern, wo solche noch nicht existieren, Erweiterung der Verbände in den Ländern, wo solche schon bestehen, Schaffung eines internationalen Organismus, Gleichstellung aller nationalen Verbände, so daß jedes Mitglied eines Verbandes bei dem Besuche anderer Länder die Vorrechte des dort bestehenden Verbandes genießt, Ausstellung einer internationalen Legitimationskarte, Organisierung einer internationalen Zusammenarbeit auf dem Gebiete der Kritik, Austausch von Mitteilungen über die Ergebnisse jeder Spielzeit in den verschiedenen Ländern, Beziehungen der Kritik zu den Theaterdirektoren, Beziehungen der Kritik zu den Zeitungsherausgebern.

Die nächste Tagung des *Schweizerischen Tonkünstlervereins* wird Ende April oder Anfang Mai 1928 in *Lausanne* stattfinden.

In *Prag* ist eine *tschecho-slowakische musikwissenschaftliche Gesellschaft* gegründet worden.

Auf Anregung des Musikpädagogen Professors Paccaguella soll im Januar 1928 in *Mailand* ein *Internationaler Kongreß für musikalische Pädagogik* stattfinden.

Das Dr. *Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M.* wird in eine *staatliche Hochschule für Musik* umgewandelt. Eine besondere Erweiterung seines Arbeitsbereichs ist damit nicht verbunden, da das Konservatorium seither schon eine Orchesterschule, ein Schulgesangseminar, Vorbereitungskurse für die staatlich vorgeschriebene Privatmusiklehrerprüfung, Opernschule mit Solisten-, Chor- und Tanzklassen und eine besondere Unterrichtsabteilung für Musikhörende besaß.

Eine Expedition des *Leningrader Staatsinstituts für Kunstgeschichte*, die den Sommer über das Gebiet des früheren Gouvernements Archangelsk bereist hat, ist jetzt mit einer umfangreichen *Sammlung russischer Volkskunst* zurückgekehrt. Besonders erfolgreich war die Tätigkeit auf musikalischem Gebiet; es wurden 81 neue Bylinen, 375 Volkslieder und zahlreiche Spottlieder nach Art der Schnaderhüpfl aufgezeichnet, davon ein großer Teil phonographisch festgelegt. Das beste Gut aus dieser Sammlung soll ausgewählt und im Staatsverlag gedruckt werden.

Das *Salzburger Mozart-Museum* hat eine wertvolle Bereicherung durch das *Klavier der Konstanze Mozart* erhalten. Das Instrument ist ein mit sechs Pedalen ausgestattetes und mit reichem Bronzebeschlag ornamentiertes Empireklavier und wohl ein Geschenk Nissens an Konstanze gewesen. Das Instrument wurde von dem Wiener Besitzer dem Mozart-Museum als Leihgabe zur Verfügung gestellt.

Die sterblichen Überreste *Luigi Boccherinis* wurden im Lauf des Oktober von Madrid nach Italien übergeführt, um in Boccherinis Vaterstadt *Lucca* die endgültige Ruhestätte zu finden. Zur Erreichung dieser Überführung waren lange Verhandlungen erforderlich, da ein spanisches Gesetz verbietet, in Kirchen beigesetzte Tote wieder auszugraben. Das Ereignis hat in Lucca selber noch ein überraschendes Resultat gehabt. Aus neuen archivalischen Forschungen ergab sich nämlich, daß Boccherini nicht in dem Hause in Via della Dogana geboren wurde, an dem eine Marmortafel daran erinnert, sondern in einem Haus der Piazza San Salvatore. Infolgedessen wurde die Entfernung jener Marmortafel angeordnet. *M. C.*

Die *Sowjetregierung* hat einen Preis von 6000 Rubeln für eine Oper revolutionären Inhalts ausgesetzt, die als Festspiel bei den kommenden Feiern des 10. Jahrestags der Revolution in Rußland ihre Uraufführung erleben soll. Ferner sind Preise von 600, 300 und 200 Rubeln für »revolutionäre sinfonische Werke« vorgesehen.

Bei *Henrici* in *Berlin* fand jüngst eine Versteigerung von Musikerautographen statt, bei

der sehr beträchtliche Preise erzielt wurden. So erreichte ein Manuskript von *Gluck*, eine Arie aus der »Alceste«, den Betrag von 17000 Mark.

Mrs. *Edward Bok* in *Philadelphia* hat dem *Curtis Institute of Music zwölfeinhalb Millionen Dollar* gestiftet.

Der *Erksche Gesangverein für gemischten Chor e. V.*, *Berlin*, eine Gründung Professor *Ludwig Erks*, des unermüdlichen Forschers und Sammlers deutscher Volkslieder, beging in den Tagen vom 23.—25. September das Jubiläum seines *75jährigen Bestehens* durch einen Festakt, eine Gedächtnisfeier an den Gräbern seiner beiden Dirigenten Ludwig Erk und Gustav Gaebler sowie durch ein Festkonzert.

Am 3. Oktober feierte *Felix Gotthelf* in Dresden seinen 70. Geburtstag. 1857 in München-Gladbach geboren, lebt er heute in Dresden. Gotthelf wurde als Liedkomponist und durch sein Mysterium »Matadeva« bekannt.

* * *

Richard Strauß und *Wilhelm Furtwängler* sind für diesen Winter wieder von der *Russischen Philharmonie* zu Gastspielen aufgefordert worden. — *Erich Kleiber* wurde zum drittenmal als Dirigent der Frühjahrskonzerte am *Colontheater* in *Buenos Aires* verpflichtet.

Universitäts-Musikdirektor *Rud. Ew. Zingel* ist zum *Direktor des kirchenmusikalischen Seminars an der Universität Greifswald* ernannt worden. — Professor *Willy Heß*, der Abteilungsvertreter der Violinklassen an der *Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin*, wird auch fernerhin seine Lehrtätigkeit im alten Umfang ausüben. Es ist gelungen, seine bewährte Kraft dem Institut zu erhalten. — *Erich Wolfgang Korngold* hat eine Berufung als Professor für Instrumentation und Komposition mit besonderer Berücksichtigung des Musikdramas an die *Staatliche Hochschule für Musik in Wien* erhalten und wird ihr Folge leisten. — *Anton Hardörfer* übernimmt die Leitung der Chorklassen an den neu gegründeten *Folkwang-Schulen für Musik, Tanz und Sprache in Essen*. — *Albert Noelte* geht zur Übernahme einer Meisterklasse in Komposition nach *Chicago* an das *Institute of Musical Art*. — Die Altistin *Johanna Egli* (München) erhielt einen Ruf an die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart als Assistentin von Professor *G. A. Walter*.

Dr. *Peter Epstein* habilitierte sich an der Universität *Breslau* als Privatdozent für Musikwissenschaft.

Henri Marteau eröffnete am 1. Oktober *Violin-Meisterkurse* in den Räumen des August Förster-Hauses, *Berlin W 15*, Kurfürstendamm 22.

AUS DEM VERLAG

Vom Verlag *Breitkopf & Härtel*, *Leipzig*, wurden 1927, von Dr. *Bäuerle* (Ulm) redigiert, folgende 10 kleinen, leichteren Messen alter Meister (Partitur und Chorstimmen) in moderner Notation veröffentlicht: Bernabeï, Missa in D, in G, und »Veni Creator«; Canniciari, Missa in a; Casali, Missa in G; Casini, Missa in d; Galuppi, Missa in C, Heredia, Missa super cantu Romano; Lotti, Missa in C und d.

Unter den nachgelassenen Manuskripten von *Claude Debussy* hat die Witwe einige fertige Orchesterwerke gefunden: eine Orchestersuite »Der Triumph des Bacchus«, von dem *Pariser Musikverlag Choudens* herausgebracht.

Die *Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion*, *Wildpark-Potsdam*, gibt in Kürze eine umfangreiche Enzyklopädie unter dem Titel »Handbuch der Musikwissenschaft« heraus.

Der Kauf von *Meyers Lexikon in 12 Bänden*, von A bis Z völlig umgearbeitet, wird von der Buchhandlung *Karl Block*, Berlin SW 68, Kochstr. 9, durch Lieferung gegen mäßige Monatszahlungen sehr erleichtert.

TODESNACHRICHTEN

BOLOGNA: Die hervorragende Opernsängerin *Emilia Corsi*, die als Sopranistin 1895—1914 zu den ersten Vertreterinnen ihres Fachs in Italien und Amerika gehörte, ist hier gestorben. Ihre letzte große Leistung war die Kreierung der Hauptpartie von Tschaikowskijs »Pique dame«.

BRESLAU: Im 82. Lebensjahr starb der ehemals berühmte lyrische Tenor Hofopernsänger *Anton Erl*, der jahrzehntelang der Dresdener Oper als Mitglied angehörte.

FLENSBURG: Musikdirektor *Eduard Funck* ist einem Schlaganfall erlegen. Nicht nur als Chordirigent war er weit über die Grenzen Schleswig-Holsteins bekannt, auch als Komponist hatte er Erfolge zu verzeichnen.

FRANKFURT a. M.: Konzertmeister *Alfred Heß*, der viele Jahre als Lehrer für Geige und Ensemblespiel am Dr. Hochschen Konservatorium wirkte, ist verschieden. Die Öffentlichkeit kennt ihn als ausgezeichneten Solisten. Als Künstler wie als Pädagoge war er sehr geschätzt.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Foulds, John: op. 87 Henry VIII. Suite im alten engl. Stil. Bosworth, Leipzig.

Grabner, Herm.: op. 14 Variationen u. Fuge über ein Thema von J. S. Bach. Kahnt, Leipzig.

Hindemith, Paul: op. 43I Spielmusik f. Streichorch., Fl. u. Oboen. Schott, Mainz, u. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

b) Kammermusik

Berg, Alban: Lyrische Suite f. Streichquart. Univers.-Edit., Wien.

Farjeon, Harry: String Quart. Nr 4. Paxton, London.

Gilson, P.: Petite Suite p. V. et Piano. Cranz, Leipzig.

Hahn, Reynaldo: Sonate (C) p. Viol. et Piano. Heugel, Paris.

Haigh, T.: Sonata f. Viol. and Pianoforte. Paxton, London.

Jemnitz, Alex.: Duo-Sonate f. Br. u. Vc. Schott, Mainz.

Kölle, Konrad: op. 5 Streichquart. (G). Sulzbach, Berlin.

Mojsisovicz, Roderich v.: op. 71 Sonate (c) f. Br. od. V. u. Pfte. F. Schuberth jr., Leipzig.

Moser, Frz.: op. 18 Klav.-Quint. (g). Tischer & Jagenberg, Köln.

Mossolov, A.: op. 24 I Streichquart. Univers.-Edit., Wien.

Raphael, Günther: op. 17 Quintett f. 2 V., 2 Br. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Roesgen-Champion, Marguerite: Sonate (c) p. 2 Pianos. Senart, Paris.

Schmitt, Florent: Andantino p. Hautbois (Clarinette, Tromp.) et Piano. Leduc, Paris.

Schnabel, Arthur: I. Streichquart. Univers.-Edit., Wien.

Tansman, Alex.: III. Streich-Quart. Univers.-Edit., Wien.

Thomassin, Desiré: III. Sonate f. V. u. Klav. Tischer & Jagenberg, Köln.

Weber, Ludwig: Streichermusik (Quartett). Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Weismann, Julius: op. 73 Sonate f. Vc. u. Pfte. Jungbrunnen-Verl., Offenburg i. B.

Wietz-Knudsen, Asbjörn: op. 10 Streichquart. (e). Kahnt, Leipzig.

Woyrsch, Felix: op. 66 Klav.-Quintett (c). Simrock, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Adorjan, Eugen: Die Tonleiter f. V. mit möglichst gleichmäß. Fingersatz. Suppan, Düsseldorf.

Bartók, Béla: Klavierkonzert — Im Freien. 5 Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.

Baumann, Otto A. (Würzburg): 5. Sonate (D) f. Klavier noch ungedruckt.

Baußnern, Waldemar v.: Nächtliche Visionen. Suite f. Klav. Wölbing, Berlin.

Bernards, B.: 24 Virtuosen-Etüden f. Saxophon. Zimmermann, Leipzig.

Busser, Henri: Deux morceaux p. Flûte et Harpe ou Piano. Leduc, Paris.

Fletcher, Percy E.: Matinale-Festal Offertorium f. Organ. Novello, London.

Gaubert, Philippe: Quatre esquisses p. Viol. et Piano. Heugel, Paris.

Goedicke, A.: op. 35 Konzert (D) f. Org. u. Streichorch. Russ. Staats-Verl., Moskau.

Grabner, Herm.: op. 24 Media vita in morte sumus. Präludium, Passac. u. Fuge f. Org. — op. 27 Fantasie über das liturg. Paternoster f. Org. Kahnt, Leipzig.

Graener, Paul: op. 78 Konzert f. Vcell. Simrock, Berlin.

Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 39 Konzert f. Vcell allein noch ungedruckt.

Indy, V. de: op. 89 Concerto p. Piano, Flûte, Vc. et instr. à cordes. Rouart, Lerolle & Cie., Paris.

Karg-Elert, Sigfr.: op. 112 8 Stücke f. V. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Lamarre, Marcel: Historiettes p. Piano. Eschig, Paris.

Lemare, Edwin H.: Twilight sketches for Organ. Paxton, London.

Leupold, A. W.: Drei Stücke f. Org. Hug, Leipzig.

Mainguenau, Louis: Impressions de Vendée p. Piano. Heugel, Paris.

Mignau, Edouard: Sérénade nordique p. Viol. et Piano. Enoch, Paris.

Pfitzner, Paul: op. 41 u. 42 Vier Phantasiestücke f. Pfte. Klemm, Leipzig.

Philipp, Frz.: op. 2 Tokkata f. Pfte. Fritz Müller, Karlsruhe.

Protopopov, Sergei: op. 5 Nr. 2 Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Rieti, Vittorio: Concerto p. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Rowley, Alex.: Three characteristic pieces f. Viol. and Pfte. Paxton, London.

Rüdinger, Gottfried: op. 12 Sonate (e) f. Klav. Tischer & Jagenberg, Köln.

Sachse, W.: Problemes in tone and technique (Pfte.) Paxton, London.

Schmidt, Franz: Vier kleine Choralvorspiele f. Org. Leuckart, Leipzig.

Schreker, Franz: Kammersinfonie. Zum Konzertvortr. f. Pfte. bearb. v. Ign. Strasfogel. Univers.-Edit., Wien.
Thomassin, Desiré: op. 75 Violin-Konz. (h). Zorn, Nürnberg.
Vidal, Paul: Aria et Fanfare p. Tromp. et Piano. Evette, Paris.
Wehrli, Werner: op. 14 Acht Choralvorspiele f. Org. Hug, Leipzig.
Wellesz, Egon: op. 39 Suite f. Vc.-Solo. Univers.-Edit., Wien.
Werner, Th. W.: Deutsche Klaviermusik (vgl. Sept. 1927) ist Verlag Adolph Nagel, Hannover.
Wurmser, Lucien: Guirlandes p. Harpe chromat. Evette, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern (auch Ballett)

Halm, August: Musik zu Shakespeares Viel Lärm um nichts. Bärenreiter-Verl., Augsburg.
Inghelbrecht, D. E.: Le diable dans le beffroi. Ballet en un acte d'après Edgar Poe. Heugel, Paris.
Milhaud, Darius: Die Entführung der Europa. (1 Akt.) Univers.-Edit., Wien.
Pergolesi, G. B.: Der getreue Musikmeister bearb. v. A. Schering. Kahnt, Leipzig.
Strawinskij, Igor: Oedipus rex. Opéra-oratorio. Russ. Musikverlag, Berlin u. Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Barth, Kurt: op. 32 Drei Weihnachtslieder f. gem. Chor. Oppenheimer, Hameln.
Baumann, Otto A. (Würzburg): Zwei Lieder nach Texten aus d. Indischen f. Singst. m. Klav. noch ungedruckt.
Böhm, Anton: op. 50 Der Heiland. Volkstüml. Oratorium. Kahnt, Leipzig.
Brauneis, Josef: Sechs Lieder f. Ges. m. Pfte. — Menschenseele. 6 Lieder nach Dichtungen von K. v. Eisenstein f. dgl. Jamnig, Wien.
Callias, H. de: Trois estampes p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Chaminade: Messe p. 2 voix égales av. Org. ou Harmon. Enoch, Paris.
Daubitz, Paul: op. 41 Zehn Festmotetten f. gem. Chor. Oppenheimer, Hameln.
Diebschlag, Eugen: Psalm 130 f. gem. Chor. Kahnt, Leipzig.
Douin, Ludwig: Lieder nach Gedichten v. Fr. Felger f. Ges. m. Pfte. Bosworth, Leipzig.
Dournay, J.: Souvenirs de Saint-Gervais. 4 Mélodies p. chant et Piano. Hayet, Paris.
Eisler, Hanns: op. 9 Tagebuch. Eine kleine Kantate f. Frauenchor, Ten., Geige u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Gatter, Julius: op. 48 Drei Männerchöre. Leuckart, Leipzig.
Grabner, Herm.: op. 18 Hymnus an den Wind. Kammerkantate — op. 23 Gott, du bist mein Gott. Motette f. gem. Chor. — op. 26 Wächterlied f. M.-Chor, Bläserorch., Pauken u. Harfe. Kahnt, Leipzig.
Hartmann, Bernh.: op. 16 Deutsche Singmesse f. gem. Chor. Schwann, Düsseldorf.
Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 38 Chinesische Suite f. Sopr. u. Vc. — op. 41 Suite aus der Muschel des großen Pan f. Alt, Vc. u. Klav. noch ungedruckt.
Hindemith, Paul: op. 43II Lieder f. Singweise (gem. Chor). Schott, Mainz, u. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Wolf, Hugo: Liederstrauß. 7 Gedichte a. d. Buche der Lieder von H. Heine f. Ges. u. Klav. Tischer & Jagenberg, Köln.

III. BÜCHER

Altmann, Wilhelm: Handbuch für Streichquartettspieler. Ein Führer durch die Literatur des Streichquartetts. Max Hesse, Berlin.
Becce, Giuseppe: Handbuch der Filmmusik — s. Erdmann.
Beethoven, Ludwig van: Ein Notierungsbuch vollst. hrsg. u. mit Anm. versehen v. Karl Lothar Mikulicz. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Burian, Irma: In Frau Musikas Werkstatt. Ernste Belehrung in heiterer Form f. musikfreudige Kinder. 2. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Egg, Bernhard: Jazz-Fremdwörterbuch. Ehrler, Leipzig.
Erdmann, Hans u. Becce, Giuseppe: Allgem. Handbuch der Filmmusik. Schlesinger, Berlin.
Frotscher, Gotthold: Die Orgel. J. J. Weber, Leipzig.
Grabner, Hermann: Lehrbuch der musikal. Analyse. Kahnt, Leipzig.
Haigh, T.: Pedal Playing. Paxton, London.
Klose, Friedr.: Meine Lehrjahre bei Bruckner. G. Bosse, Regensburg.
Költzsch, Hans: Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Loebenstein, Frieda: Der erste Klavierunterricht. Ein Lehrgang zur Erschließung des Musikal. im Anfangsklavierunterricht. Vieweg, Berlin.
Niederheitmann, Friedrich: Cremona. Eine Charakteristik der italien. Geigenbauer u. ihrer Werke. 7. verb. u. verm. Aufl. hrsg. v. Wilh. Altmann. Merseburger, Leipzig.
Schauß, Ernst: Musiktheoretische Grundlagen. Siedentop, Berlin.
Scheel, Jos. G.: Lösung des Stimmproblems? Vieweg, Berlin.
Tootel, George: How to play the Cinema organ. Paxton, London.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

WAS IST »NEUE« MUSIK?

VON

PAUL BEKKER-WIESBADEN

Als Repräsentanten der »neuen Musik« finden wir Künstler aller Altersklassen, von mehr als 50 bis zu 20 Jahren, Angehörige verschiedenster Nationalitäten. Trotz dieser Verschiedenheit im einzelnen bildet das Ganze eine *Einheit*, die sich nicht auf Grund irgendeiner Verständigung, Richtung oder Schule gebildet hat, sondern die unbemerkt in der Stille zustande gekommen ist und uns nur heut erst allmählich als Einheit bewußt wird. Wir empfinden diesen Komplex individuell verschiedenartiger Künstlererscheinungen als irgendwie der älteren Kunst widersprechend. Eben dieser gemeinsame Widerspruch läßt sie uns — weit mehr als ihre Verwandtschaft untereinander — als Einheit betrachten. Woraus ergibt sich nun dieser gemeinsame Widerspruch, das heißt, worin beruht die Einheit?

Um die Antwort zu finden, wenden wir uns zunächst der jüngsten Vergangenheit zu, damit wir uns klar darüber werden, worin denn die Einheit dieser Vergangenheit eigentlich beruhte. Haben wir sie erkannt, dann wird es auch nicht schwierig sein, den Punkt zu finden, wo der Widerspruch der Gegenwart einsetzt und wo diese nun ihre Einheit zeigt, die sich von da aus in die Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen zerspaltet.

Wir bezeichnen die jüngste Vergangenheit der Kunst oder der Musik, von der hier allein die Rede ist, zusammenfassend als *Romantik*. Die Herkunft und der Begriff Romantik kann auf verschiedene Arten erklärt werden. Ich will mich nicht auf geschichtsphilosophische Erörterungen darüber einlassen, sondern einfach fragen: *was will die Romantik*, was ist ihre künstlerische Grundtendenz, wenn ich sie als Komplex erfasse, der ebenso Brahms wie Wagner, Liszt, Berlioz, deren Vorerscheinungen Spohr, Weber, Mendelssohn, Schumann, ihre Nacherscheinungen Bruckner, Mahler, Debussy, Strauß, Pfitzner umfaßt. Was wollen diese alle?

Die Antwort lautet: *Gefühle darstellen*. In der Gefühlsregung als solcher liegt die primäre schöpferische Regung jedes romantischen Musikers, in der Darstellung und Ausbreitung dieser Gefühlsregung liegt das Ziel seiner künstlerischen Formgebung, die sich dafür im einzelnen verschiedenartiger Mittel bedient. Man wird fragen: Will denn nicht überhaupt *jede* Musik Gefühle darstellen, ist das nicht das einzige und höchste Ziel der Musik? Ich antworte: Nein. Aber eine solche Gegenfrage würde zeigen, wie sehr der Fragende selbst im Vorstellungskreise der Romantik befangen ist, indem er von der Musik ohne weiteres zunächst Gefühle verlangt, und zwar nicht nur da, wo sie wirklich

Das Einleitungskapitel aus dem bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, soeben erschienenen neuen Buch: »Organische und mechanische Musik«. Den hier veröffentlichten Abschnitt hielt Paul Bekker 1923 als Vortrag. *Die Schriftleitung*

den schöpferischen Ausgangspunkt bilden, nämlich in der Romantik, sondern überhaupt von jeder Musik, also auch der vor- und nachromantischen. Bei der vorromantischen Musik interpretiert man sie einfach hinein, so gut es geht. Bei der nachromantischen geht dies in vielen Fällen nicht, und dann findet man sie schlecht. Ich sehe von der nachromantischen Musik zunächst noch ab und bitte nur, den ernsthaften Versuch zu machen, etwa Mozarts Jupiter-Sinfonie oder eine Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier gefühlsmäßig zu interpretieren. Wer dabei aufrichtig bleibt gegen sich selbst, wird bald erkennen, daß er etwas Widersinniges tut, daß er dem Kunstwerk gewaltsam etwas aufpfropft, was gar nichts mit ihm zu tun hat. Was aber in den angeführten Fällen bei Mozart oder Bach widersinnig ist, das wird bei Schumann, Brahms, Wagner durchaus sinnvoll. Ja, es wird zum Mittel, sich diese Art Musik wirklich innerlich nahezubringen, sie, wie man es nennt, zu *verstehen*. Wenn man sagt: Ich verstehe eine Musik, so meint man damit: mein Gefühl hat sie begriffen, das heißt, mein Gefühl hat das Gefühl erkannt, das dieser Musik zugrunde liegt. Versuchen wir, uns diesen Gedankengang richtig klarzumachen. Das Gefühl des Musikers soll das Gefühl des Hörers wecken. Es handelt sich also bei dem ganzen Vorgang in Wirklichkeit um einen Austausch von *Gefühlen*, bei denen die Ursache vom Musiker ausgeht, die Wirkung beim Hörer eintritt. Die Musik als solche spielt dabei lediglich die Rolle des Übermittlers. Sie übt, wenn ich mich eines drastischen Vergleiches bedienen darf, die Funktion des elektrischen Stromes aus, während das mitgeteilte Gefühl dem hier aufgegebenen und dort empfangenen Telegramm entspricht. Dieses mitgeteilte Gefühl als solches hat mit Musik zunächst gar nichts zu tun. Nur indem es für den Mitteilungszweck einer musikalischen Stilisierung unterworfen werden muß, oder indem es seiner Eigenart nach der Übermittlung durch Musik besonders entgegenkommt, wird es musikalisch gestaltet, das heißt, das an sich neutrale Gefühl wird musikalisch ausgedrückt. Man bezeichnet daher eine Kunst, bei der die Musik den Zweck hat, ein Gefühl vom Schaffenden auf den Hörer zu übertragen, als *Ausdruckskunst*. Das Eigentümliche dieser Kunst besteht darin, der Musik den Ausdruck zu geben, durch den der empfangsbereite Hörer eben die gefühlsmäßige Mitteilung des Schaffenden versteht. Wir finden demnach im romantischen Künstler zwei Vorgänge: einmal die Empfängnis einer besonderen Gefühlsvorstellung überhaupt, zweitens die Art, wie er das Klangmaterial zum übermittelnden Ausdruck dieser Gefühlsvorstellung formt.

Es würde hier zu weit führen, wollte ich in eine Kritik der Ausdruckskunst eintreten. Daß sie an sich eine großartige, im höchsten Maße produktive Bewegung war, geht schon daraus hervor, daß sie das Kunstschaffen eines ganzen Jahrhunderts füllen und sich derart überragende schöpferische Geister zu eigen machen konnte, wie ich sie vorhin nannte. Diese Erkenntnis darf uns aber nicht veranlassen, die gesamte Ausdruckskunst einfach als die Kunst schlechthin anzusehen. Wir erkennen sie vielmehr nur als *eine* Möglichkeit der Kunst,

eine Möglichkeit auf Grund besonderer Bedingtheiten. Diese Bedingtheiten ergeben sich daraus, daß für den romantischen Musiker die Musik ein Mittel ist, Gefühle auszudrücken. Die spezifische Formung der Musik, das heißt des eigentlich tönenden Klangmateriales, wird also bestimmt durch den Zweck der Gefühlsverdeutlichung. Der gesamte tönende Apparat stellt sich demnach ein auf die Aufgabe der Gefühlsübertragung.

Das ist eine für die Entfaltung und Weiterbildung des musikalischen Organismus außerordentlich wichtige Erkenntnis. Sie zeigt, aus welchen Gesichtspunkten sich eigentlich Tonmaterial und Form der Musik im 19. Jahrhundert entwickelt haben. Nehmen wir als Beispiel den Ausbau der *Harmonik*. In seiner heutigen Entfaltung ist er eines der Hauptmerkmale romantischer Kunst. Die Harmonie entsteht durch Zerlegung des Einzeltones in seine mitklingenden Nebentöne. Der Einzelton wird gleichsam auseinandergespannt. Dadurch, daß wir seine Teilungen gleichzeitig erklingen hören, empfinden wir einen besonderen Spannungsreiz. Wir haben da ein Ganzes, das sich uns in Aufteilung darstellt, und dessen Teile wieder zur Vereinigung zurückstreben. Dieser rein spannungsmäßige Wirkungsreiz der harmonischen Aufteilung läßt sich sehr gut beobachten an dem bekannten C-dur-Präludium Bachs aus dem Wohltemperierten Klavier. Die eigentümliche Schönheit dieses Stückes beruht auf dem steten Wechsel der in gleichbleibender Rhythmik um einen einzigen Hauptton kreisenden harmonischen Spannungen. Bemächtigt sich nun das Gefühl solcher Wirkungen, so ist es offenbar, daß hier unerschöpfliche Möglichkeiten der Dienstbarmachung von Klangbewegungen für die Ausdrucksbedeutung gegeben sind. Die konsonierenden und die dissonierenden Intervalle erhalten gefühlsmäßige Bedeutung als Freude oder Schmerz in verschiedensten Abstufungen. Die tonartliche Harmonie wird zur Vorstellung des Angenehmen, Ruhenden, Gefestigten. Die aus fremdartigen Bestandteilen gemischte Harmonie wird zur Vorstellung des Störenden, Beunruhigenden. Ich kann hier nur diese kurzen Andeutungen geben, aber ich hoffe, nicht mißverstanden zu werden, wenn ich sage, daß unsere Begriffe des Wohllautes oder des Mißlautes in bezug auf harmonische Zusammenklänge nicht Begriffe sind, die sich aus dem organischen Wesen der Musik an sich ergeben. Sie sind uns in der heut üblichen Art erst durch die Identifizierung musikalischer Vorgänge mit Gefühlsvorgängen geläufig geworden. Tatsächlich hat die Romantik dieses der Gefühlsdeutung so außerordentlich leicht zugängliche Gebiet der Harmonie in einer vorher kaum erahnbaren Weise ausgebaut und es zur eigentlichen Grundlage ihrer stilschöpferischen Tätigkeit gemacht.

In der Entwicklung und Ausbreitung der Harmonik liegt die Wurzel der Gestaltungskraft aller romantischen Musiker. Wir können das einerseits so auffassen, daß auf diese Weise die romantische Kunst dem tonlichen Klangorganismus der Musik außerordentliche Neuerungen und Erweiterungen gebracht hat. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß diese Neuerungen

unlösbar verknüpft sind mit den Gefühlsvorstellungen, aus denen sie eigentlich erwuchsen. Der ganze harmonische Organismus der Musik, wie er sich uns heut als Ergebnis des Kunstschaffens des 19. Jahrhunderts darstellt, ist demnach kein rein klangorganisches Gebilde. Er hat sich ergeben aus der dauernden *gefühlsmäßigen Ausdeutung der Tonbeziehungen.* Es läge zum Beispiel gar kein Grund vor, eine Folge von Sekundenzusammenklängen als schlechtklingend zu empfinden. Man wird mir entgegnen: aber das sagt uns doch das natürliche Gefühl, daß solche Zusammenklänge mißtönend sind. Ganz recht: das Gefühl sagt es uns. Wir erfassen die Tonbeziehungen eben gar nicht mehr als solche, sondern nur noch gemäß ihrer gefühlhaften Deutbarkeit. Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens.

Es war wichtig, dieses wenigstens kurz anzudeuten, um darauf hinzuweisen, von welch grundlegender Wichtigkeit das Vordringen des Gefühls als bestimmender Kraft für die Entwicklung des Tonmaterials und unserer Begriffe von schön oder nicht schön geworden ist. Gewiß, die Musik kann Modelliermasse werden für die Darstellung von Gefühlen. Aber wir müssen uns bewußt sein, daß die Musik auch noch etwas anderes sein kann, und daß die Gesetze, nach denen der Gefühlskünstler modelliert, nicht ureigene, letzte Gesetze der Musik sind. Sie ergeben sich lediglich aus der Unterordnung der Musik unter den Gefühlsdienst, das heißt aus ihrer Verwendung als Ausdrucksmaterial für eine gefühlsmäßige Bewegung.

Was ich eben in bezug auf das Klangmaterial und seine Behandlung sagte, gilt in gleicher Weise für den Ausbau der musikalischen Form, das heißt für die Gesetze, nach denen nun dieses Klangmaterial zu architektonischer Anordnung, zum zeitlichen Ablauf gebracht wird. Ich greife auch hier nur ein Beispiel heraus: die *Sonate.* Die Sonate ist die Hauptform der romantischen Musik. Sie tritt auf als Sinfonie, als Kammermusik, als Solowerk, als Ouvertüre, als sinfonische Dichtung. Wir werden nun finden, daß die Art der formalen Anordnung der Sonate gleichfalls nichts ist, was sich aus primär musikalischen Notwendigkeiten ergibt. Für die Sonate charakteristisch ist, wenn sie mehrsätzig ist, der verschiedene Charakter der Sätze, innerhalb des einzelnen Satzes das Auftreten mehrerer, zum mindesten zweier gegensätzlicher Themen, sagen wir also kurz gefaßt: das Prinzip des *thematischen Dualismus.* Von dem Auftreten des thematischen Dualismus ab rechnet man die Geschichte der modernen Sonate. Wird dieses grundlegende Prinzip des thematischen Dualismus auf seine Bedeutung hin geprüft, so zeigt sich dahinter als schöpferischer Antrieb ebenfalls ein Gefühlsanreiz.

An sich liegt für die Aufstellung mehrerer kontrastierender Themen ebensowenig musikorganische Notwendigkeit vor, wie es ein elementares Gesetz gibt, nach dem der Zusammenklang von Sekunden schlecht und häßlich sei. Die

Fuge Bachs zum Beispiel hat im allgemeinen nur *ein* Thema. Wo, wie in der Doppel- oder Tripelfuge, mehrere Themen erscheinen, sind diese in unmittelbarem Zusammenhang mit dem ersten erfunden. Sie dienen, indem sie schließlich mit ihm zusammengeführt werden, der formalen Ausbreitung und Ausschmückung des ersten. Die Sonatenthemen aber sind durchaus gegensätzlich empfunden. Selbst in der einfachsten Fassung hat das erste meist einen aktiven, das zweite einen mehr lyrisch beschaulichen Charakter. Schon für die allgemeine Bezeichnung dieser Themen ist demnach maßgebend die Wirkung auf ihre gefühlsmäßige Bedeutung. Nicht die Musik bedarf der Kontraste, sondern das Gefühl, denn durch diese Aufstellung von Kontrasten und ihre Gegeneinanderführung vermag sich das Gefühl zu entfalten und in seinen verschiedenen Phasen als Gefühl darzustellen. Nicht die Musik entwickelt und steigert sich, das kann Musik überhaupt nicht. Das Gefühl bedient sich der Musik als *Mittels* der Darstellung von Gefühlsentwicklungen und Gefühlssteigerungen.

Dieser Gedanke der *Entwicklung* und *Steigerung* beherrscht das gesamte Formschaffen der Musik des 19. Jahrhunderts. Er bestimmt nicht nur die formale Faktur der Werke, sondern bringt mit sich auch den Ausbau der Dynamik und der Klangkoloristik. Alles dies ist ebenso wie die vorher besprochene Durchbildung der Harmonik und des tonlichen Klangmateriales keineswegs mit dem Wesen der Musik als solcher unlösbar verbunden. Es ergibt sich aus der Verwendung der Musik als Mittel zum Ausdruck des Gefühles. Man könnte also zusammenfassend sagen: das Ideal der romantischen Kunst ist nicht, Musik zu komponieren, sondern *Gefühle* zu komponieren. Musiker sind diese Künstler nur insofern, als sie sich der Musik für diesen Zweck bedienen, indem die Gefühle so besonderer Art sind, daß sie sich nur durch das Mittel der Musik mitteilen lassen. Eine solche Kunstauffassung, der die Musik lediglich als Mittel des Ausdruckes dient, mußte schließlich dazu gelangen, alle Möglichkeiten dieses Ausdruckes zusammenzufassen, um so das Gefühl zu schärfster Verdeutlichung zu bringen. Diese höchste Zusammenfassung zeigt das Werk *Wagners*, das wir mit Recht als die künstlerische Höchstleistung der Romantik ansehen: es stellt den vollkommensten Ausdrucksapparat im Dienste einer zu äußerster Weite und Mannigfaltigkeit ausgespannten Gefühlsmitteilung dar. Ich glaube angedeutet zu haben, worin ich die Einheit der romantischen Kunst sehe: nämlich in dem absolut beherrschenden Willen zur Gefühlsdarstellung. Woher es kommt, daß ein solcher Wille durchbricht, der das Gefühl mit derartiger Betonung in den Mittelpunkt des gesamten Schaffens — nicht nur der Musik, sondern ebenso aller anderen Künste, ja des ganzen geistigen Lebens — stellt, das zu untersuchen, würde hier zu weit führen. Diese Untersuchung gehört zu den Aufgaben der Kulturgeschichte. Wir müssen uns hier mit der Erkenntnis der Tatsache begnügen, daß es so ist. Wir müssen uns nun des fundamental wichtigen Rückschlusses bewußt werden: daß alles das, was wir

in bezug auf Tonmaterialbehandlung wie Formgebung der Musik als Grundgesetze zu betrachten gewohnt sind, solche gar nicht sind, sondern sich ergeben haben aus der Unterordnung der Musik unter die Herrschaft des Gefühles. Wir dürfen uns gestehen, daß diese Dienstbarkeit gegenüber dem Gefühl der Musik zu außerordentlicher Entfaltung verholfen, daß sich hier eine unerahnbar fruchtbare Möglichkeit der Musik aufgetan hat. Aber doch wiederum nicht mehr als nur eine Möglichkeit. Die Gesetze, die sich aus dieser Verbindung ergeben haben, verlieren ihre Gültigkeit, sobald die Voraussetzung fortfällt, aus der sie erwuchsen, das heißt, sobald das Gefühl seine vorherrschende Stellung einbüßt, sobald die Kunst, die Musik aufhört, Mittel zum Zweck einer Gefühlsmitteilung zu sein.

Ich sagte: worauf es zurückzuführen ist, daß das Gefühl überhaupt eine derart zentrale Stellung für unser gesamtes Dasein gewonnen hat, kann ich hier nicht untersuchen. Ich kann ebensowenig untersuchen, worauf es zurückzuführen ist, daß das Gefühl diese zentrale Stellung heute mehr und mehr einbüßt. Das eine wie das andere ist ein kulturgeschichtliches Phänomen. Wir können uns vielleicht denken, daß das geistige Leben der Menschheit wie das des einzelnen von zwei miteinander wechselnden Kräften beherrscht wird: die eine nennen wir *Gefühl*, die andere nennen wir *Form*. Die eine können wir bezeichnen als das *feminine*, die andere als das *maskuline* Prinzip. Vorhanden sind beide stets und aufeinander angewiesen. Keines kann ohne das andere zur Erscheinung gelangen, und nur das Verhältnis ihrer Mischung wechselt. Dominiert das Ge- so bestimmt das Gefühl die Form. Dominiert die Form, so bestimmt die Form das Gefühl. Die Romantik zeigt das Beispiel einer Kunst, in der das Gefühl die Form bestimmt. Darin lag die Einheit der Romantik, und daraus ergab sich die Größe ihrer künstlerischen Leistung. Ich komme nun auf die eingangs gestellte Frage zurück: worin denn bei aller Vielfältigkeit der Erscheinungen die Einheit dessen beruht, was wir »neue Musik« nennen? Ich sehe diese Einheit darin, daß sich hier eine andere, der Romantik abgewandte Möglichkeit der Kunst auftut: daß die Form beginnt, das Gefühl zu bestimmen.

Ausdrücklich sage ich: *beginnt*. Alle geistes- und kunstgeschichtlichen Vorgänge vollziehen sich in äußerster Allmählichkeit, entsprechend den inneren Bedingungen, die ihnen zugrunde liegen, und die wir als eine ganz unmerklich sich anbahnende Umschichtung erkennen müssen. Wir können auch den Beginn der Romantik nicht genau auf ein Jahr oder einen Komponisten feststellen. Ebensowenig, wie etwa von einer bestimmten Grenze ab sämtliche Künstler begonnen haben, sich plötzlich gefühlsmäßig einzustellen, ebensowenig ist es heute so, daß das Gefühl wieder plötzlich zurückgedrängt würde. Ich betonte schon vorhin: Gefühl und Form sind vereinzelt für sich überhaupt nicht vorstellbar. Eines bedarf des anderen, um sich darstellen zu können. Die sich vollziehende kunstgeschichtliche Bewegung ist nicht als Proklamierung des einen oder anderen rein prinzipiellen Standpunktes aufzufassen, sondern

als eine langsam fortschreitende Verschiebung des Schwerpunktes. Dieser wird im Beginn einer neuen Bewegung immer noch unverkennbar mit der alten zusammenhängen. Erst im langen Verlauf der ganzen neuen Epoche wird das Schwergewicht sich so entschieden und stark nach der anderen Seite neigen, wie wir dies etwa in der Hoch- und Nachromantik in bezug auf die immer bewußtere Betonung des Gefühlsmäßigen erleben.

Wir stehen heute im Beginn einer solchen allmählichen Bewegung, die vom Gefühl als leitender Kraft zur Form als Beherrscherin des Gefühles zurückstrebt. Was wir zu tun haben, ist nicht, ein neues Prinzip mit allen Mitteln zu propagieren. Erstens ist es überhaupt nicht neu, indem ja, von früheren Zeiten ganz abgesehen, bereits die Kunst Bachs diese maskuline Prägung des durch die Form geleiteten Gefühles trägt. Außerdem aber kann man mit Prinzipienproklamation niemals lebendige Kunst erzeugen. Diese muß stets mit unbeirrbarer Gesetzlichkeit aus sich selbst wachsen. Was wir können, ist etwas ganz anderes. Wenn wir nämlich das innere Gesetz der sich vollziehenden Bewegung erkannt haben, wenn wir uns der allmählichen Verschiebung des Schwerpunktes vom Gefühl zur Form bewußt geworden sind, so können wir an den Symptomen, die sich uns bieten, beobachten, wie sich diese Veränderung äußert und zu welchen Folgen sie für die Gestaltung der künstlerischen Erscheinung führt. Das können wir und das sollen wir. In dieser Beobachtung sehe ich die einzige Möglichkeit, zu den Erscheinungen der Kunst eine wahrhaft produktive Stellungnahme zu finden.

Ich hatte dargelegt, daß in der Romantik das Gefühl die Gestaltung des gesamten tonlichen Materials als Klang und klanglich aufgebaute Form bestimmt. Man wird vielleicht fragen: was ist denn eigentlich sonst noch möglich? Was ist denn eine Form, wenn man ihr den Gefühlsimpuls nimmt, respektive ihn unter das Gesetz der Form stellt? Ich antworte: Form ist Gestaltwerden der Materie gemäß den ihr *selbsteigenen* Gesetzen und zu keinem anderen Zweck als zur Darstellung eben dieser Materie. Die künstlerische Arbeit beruht in der Formfindung. Das Gefühl, das hier mit einfließt, ist lediglich ein Mittel, uns die Bewegung dieser Form bewußt zu machen. Es ordnet sich also dem Ablauf der Form dienend ein.

Das mag abstrakt klingen, aber versuchen wir, uns als praktisches Beispiel eine Fuge von *Bach* vorzustellen. Das Gefühlsmäßige daran ist durchaus Begleiterscheinung. Es besteht eigentlich nur in der Übermittlung von Höhen- und Tiefenvorstellungen, von sehr spärlichen dynamischen Wirkungen. Schon die Themen Bachs widerstreben jeder im landläufigen Sinne ausdrucksmäßigen Wiedergabe. Wo man eine solche versucht, was freilich häufig geschieht, da wirken sie verzerrt und geschminkt. Sie sind keine Ausdrucksthemen, sie sind Formthemen. Was sich in dieser Form vollzieht, ist kein Gefühlsgeschehen. Es ist ein Formgeschehen, ein *Geschehen des tonlichen Klangmateriales*, das sich in einem äußersten Erfindungsreichtum von Bewegungen vor uns im

kunstvollen Aufbau zur Form gestaltet. Darüber hinaus verfolgt es keinen Zweck. Die Gefühlswirkung auf uns, die sich einstellt, ist unsere persönliche Angelegenheit. Sie kann erhebend, befreiend, niederdrückend sein, kann uns zur Grübelei oder zur Heiterkeit anregen. Das alles hat mit dem Werke nichts zu tun. *Das Werk ist Form*, und die Gefühlswirkung ist kein *organischer* Bestandteil der Form. Dagegen ist die Gefühlswirkung eines romantischen Werkes dessen höchster Zweck, und das romantische Werk wäre verfehlt, wenn es die beabsichtigte Gefühlswirkung nicht erzielte.

Ich habe diese Einschaltung gemacht, um an einem Beispiel die Gegensätze, von denen ich hier spreche, möglichst deutlich und faßbar zu machen. Es ergibt sich nun als leicht begreiflich, daß eine Kunstwelle, die von der Betonung des Gefühlsmäßigen fort zur Betonung der Form oder sagen wir: *von der Betonung des Bedeutungsmäßigen der Kunst zur Betonung des Materialwertes der Kunst* strebt, unwillkürlich und ohne jede im schlechten Sinne spekulative Absicht dazu gedrängt wird, dieses gesamte Material in durchaus anderer Weise zu behandeln, als es die vorangehende Zeit tat, denn es muß jetzt gänzlich anderen Zwecken dienen. An dieser neuen Art der Materialbehandlung bekundet sich die schöpferische Arbeit der jungen Generation. Angeregt, gefördert und zum erheblichen Teil noch geleitet wird sie durch einige Künstler der mittleren Generation, von denen ich hier drei nenne: *Busoni*, *Schönberg*, *Strawinskij*. Das gemeinsam Charakteristische dieser drei Künstler ist, daß sich in ihnen die Wendung unmittelbar vollzieht und sich in ihrem Schaffen direkt beobachten läßt. Alle drei sind als Romantiker aufgewachsen. Bei allen dreien läßt sich als ihre Lebensaufgabe bezeichnen die Auseinandersetzung mit der Romantik. Alle drei haben diese Auseinandersetzung auf verschiedenen Wegen und unabhängig voneinander versucht. Alle drei tragen Kennzeichen der Romantik noch in sich, obschon wiederum ihre selbständige Entfaltung und ihre tiefe Einwirkung auf alle Jüngeren außer Frage steht. Ich versuche, dies kurz zu verdeutlichen.

Als das wichtigste Ausdrucksmittel der Romantik hatte ich die Harmonik bezeichnet, die durch die Romantiker eigentlich zum Inbegriff der Musik überhaupt geworden war. Wie tief und breit die Romantik mit ihrer Auffassung der Harmonie als des Wesens der Musik gewirkt hat, zeigt sich unter anderem an der Verbreitung des Klavieres als des eigentlichen Liebhaberinstrumentes des 19. Jahrhunderts. Diese Verbreitung beruht in der Hauptsache darauf, daß das Klavier das harmonisch reichste Instrument, das eigentliche Instrument des harmonischen Ausdruckes ist. Im Verlangen nach Darstellung der Harmonie lag eben die wichtigste Forderung auch jeglichen Musikliebhabers, wogegen alle monodischen Instrumente, Streicher wie Bläser, zurücktreten mußten.

Betrachten wir *Schönbergs* frühe Werke bis zu den »Gurre-Liedern« oder noch weiter bis zum fis-moll-Quartett, so finden wir, daß hier die Linie der roman-

tischen Bewegung konsequent *fortgesetzt* wird. Alles, was diese Werke von anderen gleichzeitigen unterscheidet, ist die Konsequenz und die erfindungsreiche Kühnheit der Fortsetzung. Der Grundwille aber ist der gleiche: unablässige Verfeinerung und Verästelung des harmonischen Ausdruckes zum Zwecke der Darstellung verfeinerter Gefühlsbeziehungen. Der Schönberg dieser Zeit ist noch reiner Romantiker, und zwar einer der harmonisch reichsten Romantiker. Aber eben in dieser Neigung zur Übersteigerung des harmonisch Ausdrucksmäßigen liegt der Keim zur Abwendung. Die Harmonie, bis in ihre äußersten Beziehungsmöglichkeiten zerlegt, *zerfällt.* Sie zerfällt wie eine überreif gewordene Frucht. Sie löst sich in ihre Elemente, aus denen sie entstanden ist und die nun selbständig weiterleben: die Töne als primäre Klangerscheinungen. Die Grundbegriffe des harmonischen Fühlens: die Ideen der Konsonanz und der Dissonanz, als Wohlklänge und als Mißklänge, werden aufgehoben. Beides waren sie nur durch die Gefühlsbeziehungen, die wir ihnen unterlegen. Indem wir ihnen diesen Boden der Gefühlsbeziehungen jetzt fortnehmen, vielmehr, indem sie sich durch das Auseinanderfallen der Harmonie selbst davon lösen, bleibt übrig nur die beziehungslose Klangerscheinung als solche, die sich aus eigener Gesetzmäßigkeit des neu bewußt gewordenen tonlichen Materialwertes weiterbewegt.
Ich habe mit Absicht hier von einem Verfall gesprochen. Alles neue, das nicht künstlich gemacht wird, sondern aus organischer Notwendigkeit erwächst, kann nur hervorgehen aus dem Zerfall eines alten. So sehen wir hier aus der Übersteigerung der Harmonik ihre Lösung in die selbständigen tonlichen Erscheinungen des Klanges erwachsen. Durch den Zerfall der Harmonie ist aber zugleich das Formgesetz der Romantik in Mitleidenschaft gezogen. Die Keimform aller Formbauten der harmonischen Musik ist die *Kadenz.* Sie bringt die Schlußlösung der Harmonie und bezeichnet damit das musikalische Geschehen, das ja eben ein harmonisches Geschehen ist, als abgelaufen und innerlich beendet. Aus der Kadenz entwickeln sich erst die größeren Formen, in denen sich nun das harmonische Geschehen abspielt. Als die typische große Form der Romantik hatte ich die Sonate genannt, als Mittel zur Aufrollung der Sonate das Prinzip des thematischen Dualismus und der sich aus ihm ergebenden Durchführung. Hier hängt eines am anderen in unmittelbarem Kausalzusammenhang. Alles dies: Durchführung, thematischer Dualismus, Sonate, Kadenz muß fallen, beziehungsweise es muß seine Existenzberechtigung verlieren, wenn die Harmonie als wurzelhafte Voraussetzung fällt.
Auch hier ist wieder zu beobachten, wie Schönberg organisch an das Gegebene anknüpft. Die frühen Werke Schönbergs zeigen einen solchen Reichtum von thematischen Erscheinungen, Formentwicklungen im Durchführungscharakter, daß sich hier das nämliche Bild ergibt wie bei der Betrachtung seiner Harmonik. In Wirklichkeit muß das natürlich so sein, denn alle diese Faktoren bedingen einander. Wir finden dementsprechend hier auch den nämlichen Auf-

lösungsprozeß, und zwar vollzieht er sich in der Weise, daß, je mehr der harmonische Zusammenhang sich lockert und der einzelne Ton selbständig hervortritt, um so mehr sich zunächst eine Annäherung an die formale Gestaltungsart des kontrapunktisch polyphonen Stiles bemerkbar macht. Diese anlehnende Bezugnahme ist sehr begreiflich. Eben in solcher polyphonen Art der Musikgestaltung war durch Bach das größte Muster der formalen Kunst gegeben. Eine Musik, der die Gefühlsbasis der Harmonie mehr und mehr verloren ging, mußte zunächst an der Formenkunst jener alten Musik die Vorbilder für die Behandlung des Klangmaterials finden.
Ähnliche Vorgänge, wie ich sie hier bei Schönberg skizziere, sind bei *Max Reger* zu beobachten. Nur sind sie bei Reger nicht mit der nämlichen logischen Konsequenz durchgebildet und ungleichmäßiger innerhalb des Gesamtwerkes verstreut. Die Tendenz aber zur Lösung des harmoniegebundenen Gefühlsausdruckes, zur Anlehnung an die Formenkunst der alten Polyphonie haben Reger und Schönberg bei aller Verschiedenheit ihrer Individualitäten gemeinsam. Im übrigen ist auch die Entwicklung Schönbergs nicht dahin aufzufassen, als ob die einzelnen Phasen nun scharf getrennt voneinander seien. Wie bei jeder schöpferischen Persönlichkeit, die ja nie nach einem Rezept komponiert, finden sich spätere Stilelemente schon in früheren Werken vorgedeutet, während manches aus früher Zeit noch später anklingt. Als einen freilich bewußten Anklang dieser Art möchte ich das Schlußstück des »Pierrot Lunaire« erwähnen, wo zu dem Text: »O alter Duft aus Märchenzeit« plötzlich die weichen Klänge der romantischen Terzenharmonik ertönen.
Es bedarf kaum des Hinweises, daß die bisher skizzierte Bewegung nur einen Anfang bedeutet. Die bloße Wiederaufnahme der polyphonen Formenkunst gibt wohl einen Rückhalt, aber noch keinen eigenen neuen Formtypus. Wie sich dieser entwickeln und ob es der neuen Musik gelingen wird, einen Formtypus zu finden, der an Dehnbarkeit und Veränderungsfähigkeit dem Fugentypus vergleichbar ist, steht dahin. Heut und hier kommt es nicht so sehr darauf an, diese Frage im einzelnen zu betrachten, sondern zunächst einmal die Basis zu erkennen, von der das Schaffen unserer Tage ausgeht. Daß es zur Form als beherrschender Gestaltungsidee strebt, habe ich soeben an dem Beispiel Schönbergs angedeutet, ebenso, daß diese Form sich in organischer Natürlichkeit aus dem Zerfall des thematisch harmonischen Stiles entwickelt. Wird gerade diese Herkunft aus dem Klangmaterial der romantischen Musik an Schönberg besonders deutlich, so zeigt sich bei *Busoni*, entsprechend seinem romantisierten Naturell, ein anderer Zug der Formkunst stärker ausgeprägt: der *Spieltrieb*.
Jegliche Kunst ist eine Kundgebung des Spieltriebes. Das aber, was Gefühlskunst und Formkunst in dieser Beziehung voneinander unterscheidet, ist, daß die Gefühlskunst uns zunächst die Suggestion eines Gefühlserlebnisses geben will, während die Formkunst uns das unmittelbare Bewußtsein des Spieles gibt.

Ich möchte, um richtig verstanden zu werden, mich hier wieder eines Vergleiches bedienen. Denken wir uns zwei Schachpartien. Bei der einen ist das Schachbrett und seine Feldereinteilung nicht sichtbar. Die Figuren sind scheinbar lebendige Menschen, sie bewegen sich anscheinend aus eigenen Impulsen, so daß das Spiel sich dem Ansehen nach als Folge der Bewegungen der belebten Figuren ergibt. Nun denken wir uns eine zweite Schachpartie, bei der das Brett frei liegt, die Figuren nichts als Figuren sind, und ihre Bewegungen offenkundig durch die Gesetze des Spieles geleitet werden. Dieser Vergleich verdeutlicht den von mir gemeinten Unterschied von Gefühlskunst und Formkunst. Die Gefühlskunst bedient sich des Spieles als des Mittels der Täuschung, die Formkunst bedient sich des Spieles in unmittelbarer Anschaulichkeit. Ihr Reiz liegt nicht in der Täuschung, die sie vermittelt. Ihr Reiz liegt in der unerschöpflichen Fülle der Bewegungen, die das Spiel ermöglicht. Und wennschon das Schachspiel, das ebenfalls eine Kundgebung des menschlichen Spieltriebes ist, uns eine solche Fülle von Bewegungen ermöglicht, daß keine Partie der anderen gleicht, wennschon dieses Spiel den menschlichen Geist außerhalb aller Beziehungen zur Wirklichkeit vor Probleme stellt, die ihn in eine ganz eigene, in sich geschlossene Sphäre geistigen Daseins, fern jeder Wirklichkeit führt — in wieviel höherem Maße ist dies der Musik möglich! Als Formerscheinung eine Äußerung des gleichen Spieltriebes, führt sie vermöge ihres Reichtumes der Mittel in eine weit höhergelegene Region des Geisteslebens hinauf, ist sie also eine mit ungleich vollkommeneren Organen ausgestattete Kunst als das ihr gegenüber einfache Schachspiel.

Es mag manchem blasphemisch erscheinen, aber ich wage es dennoch zu sagen, denn ich hoffe, daß auch mancher mich richtig verstehen wird: eine Bachsche Fuge ist ein Schachspiel, nur in einer unendlich höhergelegenen Sphäre vor sich gehend. Es ist die höchste, reinste Sphäre, die dem menschlichen Geist überhaupt erreichbar ist. In diese höchste, irdisch unbeschwerteste Sphäre führt allein der Spieltrieb, der nichts anderes will als eben das Spiel. Das aber, was dieses Spiel zuwege bringt und worin es sich uns darstellt, das nennen wir die *Form.*

Die Erfassung dieses Spieltriebes, seine Reinigung von allen beschwerenden Umkleidungen gefühlsmäßiger Herkunft ist durch Busoni besonders hervorgehoben worden. Busoni hat für das von ihm Angestrebte die Bezeichnung »junge Klassizität« geprägt. Diese »junge Klassizität« lehnt sich ebenfalls an die polyphone Kunst an, als ihre besondere Aufgabe bezeichnet Busoni »den definitiven Abschied vom Thematischen und das Wiederergreifen der Melodie«. Daß der Abschied vom Thematischen sich als natürliche Folge des Abschiedes vom harmonischen Stil ergibt, wurde bereits bei den Ausführungen über Schönberg ausgesprochen. Dagegen habe ich es bisher absichtlich vermieden, das Wort »*Melodie*« zu gebrauchen. Nicht etwa deswegen, weil man bei der »neuen« Musik keine Veranlassung hätte, von Melodie zu sprechen, sondern

weil das Wort Melodie den vieldeutigsten Begriff bezeichnet, den wir seit jeher in der Musik haben, weil jeder sich etwas anderes darunter vorstellt und weil tatsächlich die Meinung darüber, *was* als Melodie zu gelten habe, seit Jahrhunderten in dauerndem Wechsel begriffen ist. Es gibt wohl seit Bachs Zeiten und noch länger keinen bedeutenden Musiker, dem man nicht zunächst Mangel an Melodie vorgeworfen hätte, bis man seine besondere Art der Melodiebildung erkannte, diese wieder als Norm nahm und nun den gleichen Vorwurf gegen den Nachfolgenden richtete, bei dem sich der nämliche Vorgang wiederholte, und so fort bis auf unsere Zeit.
Was wir daraus zu lernen haben, ist: die Erscheinung der Melodie ist dem Wechsel unterworfen. *Es gibt keine melodischen Elementartypen*, sondern Melodie ist die Formgestaltung der jeweiligen besonderen Art der Musikempfindung. Die Romantik hat uns die *Gefühlsmelodie* gebracht. Diese Gefühlsmelodie allerdings werden wir in der neuen Musik nicht finden. Wenn wir uns aber klarmachen, was in dieser neuen Musik überhaupt vor sich geht, das heißt die Auflösung des Thematischen, die Befreiung des Einzeltones aus der harmonischen Bindung zum selbständigen Klang, die Verbindung dieser Klänge zum Spiel der musikalischen Form, so werden wir verstehen, daß sich der Ablauf dieser Form gar nicht anders darstellen kann, als eben durch die melodische Bewegung. Eine Tonbewegung ist eine Melodie, und die Originalität und Schönheit dieser Melodie ergibt sich eben aus der Originalität und Schönheit des *Bewegungsimpulses*, aus dessen fortwirkender Kraft das Formganze entsteht.
Ich hatte neben Schönberg und Busoni noch *Strawinskij* genannt und möchte noch einige Worte über diesen merkwürdigen Musiker sagen. Auch Strawinskij kommt, wie Schönberg, unverkennbar aus dem Gebiet der gefühlsmäßigen Ausdrucksmusik. Dieser Ausdruck ist bei ihm als Russen von vornherein gebunden an die Anschaulichkeit der Körperbewegung. Er ist Ausdruck der *Gebärde*, wie sie sich in der eigentümlichsten und repräsentativen russischen Kunst: dem zum Ballett zusammengefaßten Tanz, vollendet darstellt. Das Ballett ist eine Kunst, der von vornherein der Mischcharakter von Gefühlsausdruck und Spiel deutlich aufgeprägt ist, ungleich deutlicher etwa, als der deutschen romantischen Kunst, bei der das Bewußtsein des Spieles gegenüber der Ernsthaftigkeit des Gefühlsausdruckes völlig zurückgedrängt wird. Wenn wir ein Ballett sehen, selbst tragisch dämonischen Charakters, wie »Petruschka«, wird uns das Bewußtsein des Spieles nie verlassen, weil bereits durch die rein pantomimische Darstellung die Betonung des Unwirklichen gegeben ist. Es ist nun zu bemerken, daß bei Strawinskij von diesen ursprünglich gleichberechtigten Elementen, Ausdruck und Spiel, der Ausdruck immer mehr zurückgedrängt wird zugunsten des Spieles. Ich möchte so sagen: Der Ausdruck, der doch dem Sinne nach eigentlich ernst sein, an seine eigene Ernsthaftigkeit glauben soll, wird in eine ironisch parodistische Sphäre gedrängt,

um hier nur noch als gleichsam unfreiwilliger Helfer des Spieles zu wirken. Das gilt nicht nur für die Balletthandlung, es gilt vor allem für die Musik selbst. Die eigentlichen Ausdruckstypen der Musik in Harmonie, Melodie, Rhythmik, Klangkolorit werden nicht, wie bei Schönberg, innerorganisch umgebildet. Sie bleiben scheinbar bestehen, verlieren aber ihre substantielle Realität und werden zu schemenhaft verzerrten Masken einer Spielidee, die sich ihrer nur noch für ihre ganz anders gerichteten Ziele des Formenspieles bedient. Es wäre falsch, Strawinskij deswegen nur als eine Art Spaßmacher anzusehen. Hier ist die Ironie das Mittel zum Zweck künstlerischer Gestaltung. Spaß ist dies ebensowenig, wie das Spiel der Kunst überhaupt ein Spaß ist. Es bewegt sich in einer Sphäre, die jenseits von Scherz wie von Ernst des Lebens liegt und uns durch die Gewinnung der Heiterkeit im höchsten Sinne von allen Reminiszenzen des Lebens befreien soll.

Ich habe versucht, das Wesen von drei führenden älteren Musikern der neuen Generation positiv zu charakterisieren. Das ihnen bei aller Verschiedenheit der Herkunft und Individualität Gemeinsame sehe ich in der Abwendung von der Musik als Gefühlsausdruck, der bewußten Erfassung der Musik als Klangmaterie, der Bemühung zur Gewinnung einer eigengesetzlichen Form dieser Klangmaterie, die sich als Spielidee darstellt und für die die alte Polyphonie vielfache Anregungen gibt. Ich glaube, daß sich unter diese allgemeinen Gesichtspunkte auch die Arbeit der jüngeren Generation zusammenfassen läßt. Wenn in dieser Arbeit die Verwendung kleiner kammermusikalischer Formen, der Verzicht auf den großen Ausführungsapparat der unmittelbaren Vergangenheit auffällt, so ist dies mühelos zu verstehen. Diese großen umfangreichen Mittel ergaben sich als Folge des Strebens nach Gefühlsverdeutlichung und verlieren in dieser Beziehung jetzt ihre Daseinsberechtigung. In den Kompositionen dieser jüngeren Musiker ist eine auffallend eingeschränkte Dynamik, ein erstaunlicher Mangel an Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen zu bemerken. Höchst selten findet sich ein Espressivo — was auf die gleiche Ursache zurückgeht. Mit der Erfassung der Musik als Klangmaterie, als tonlicher Werterscheinung hängt auch zusammen die Neigung zur Exotik, die sich bei den Romantikern aus ganz anderen Gründen ergab, die Beschäftigung mit Problemen der Tonphysiologie, die Verwendung von Vierteltönen. Die Neigung zu alten kontrapunktischen Formen ist ebenfalls ein allen gemeinsamer Zug. Wenn *Hindemith* etwa in seinem Klarinetten-Quintett den ersten und letzten Satz völlig identisch schreibt, aber so, daß der letzte Satz Note für Note die Umkehrung des ersten ist, so haben wir hier ein ebenso charakteristisches Beispiel einer Formidee, wie wenn *Křenek* in seiner ersten Sinfonie die Thematik aus der chromatischen Umkreisung eines Haupttones entwickelt.

Aber ich will nicht weiter auf Einzelheiten eingehen. Ich habe mich bemüht, mein Versprechen zu lösen, das heißt nicht eine Propaganda-Ansprache über neue Musik zu halten, sondern auf dem Wege erkenntnismäßiger Betrachtung

an das Wesen dieser Kunst heranzuführen. Ich möchte wenigstens in einigen die Überzeugung erweckt haben, daß es sich hier weder um mutwillige Verachtung des Bestehenden handelt noch um Impotenz oder Andersseinwollen um jeden Preis. Was sich vollzieht, ist eine geistesgeschichtlich begründete Notwendigkeit von tiefem Ernst und innerer Gesetzlichkeit. Sie als solche uns bewußt zu machen, ist Pflicht nicht nur gegenüber den Künstlern, sondern auch gegen uns selbst. Nur indem wir die Lebensgesetzlichkeit des uns umgebenden Lebens erfassen, leben wir selbst. Nur so können wir aus der Verneinung, die stets unfruchtbar ist, zur Bejahung gelangen, können wir die Kunst begreifen als Spiegelung eines Lebenstriebes, der ebenso ständig weiterwirkt und schafft wie die Natur selbst.

HISTORISMUS IM SCHAFFEN DER GEGENWART

VON

ERICH DÖRLEMANN-KÖLN

Das wechselseitige Bedingen von archaisierendem Stilwillen der Gegenwart einerseits, der Lockerung der tonalen Gebundenheiten anderseits, das wahlverwandtschaftlich empfundene Wiederanknüpfen an die stilistische Grundhaltung des Frühbarock hat zur Annahme einer Wiederkehr der kunstgeschichtlichen Kategorie »Barock« geführt. Die aus einer »romantisch« zu nennenden Sehnsucht nach einem neuen klanglichen Ideal erfolgte Anlehnung an die dogmatisch gebundene Formenwelt der Vorklassik hat in bewußter Negierung der unerhört klangsinnlichen Entfaltung des 19. Jahrhunderts einen rigorosen Historismus hervorgetrieben, der die alten Formen (Concerto grosso, Madrigal, Barockoper) in vielfach historischer Strenge (Jugendmusik) wieder aufgreift. Die heute einsetzende Gegenströmung gegenüber einer solchen Rekonstruktion rein zeitgebundener Werte, einer Transponierung der linearen, rein technischen Verhältnisse in eine heutige, neugeschichtete Sphäre, eine Gegenwart, die auch nicht eine einzige Form selbständig hervorzubringen vermochte, stützt sich auf die Erkenntnis, daß die Spirale der Entwicklung stets eine neue Ebene erstrebt und niemals zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Entscheidend das ganze Problem erhellend, gewinnt ein Ausspruch Luthers vitale Bedeutung: »Josquin war der Noten Meister, die haben's machen müssen, wie er gewollt; die andern Sangermeister haben's machen müssen, wie's die Noten haben wollten.« Die Abwendung von mittelalterlich typisierender Geisteshaltung und die Hinwendung zu einem lebensvollen Persönlichkeits-

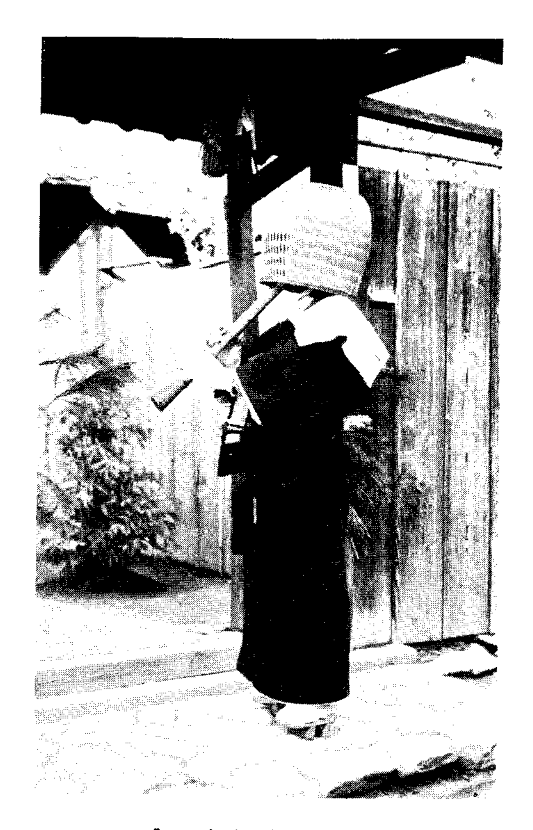
stil der »Musica reservata« — des chromatischen Madrigals, des Generalbasses — liegt diesen Worten zugrunde. Das Ende einer großen Epoche wird plötzlich hellsichtig erkannt, der intuitive Schaffensakt erlahmt und räumt einer Denkform freien Spielraum ein, die der ideellen Sphäre, die dem Material überlagert war, mit äußerster Skepsis begegnet. Denn eine neue ästhetische Stellungnahme läßt einen notwendig neuen Stil erahnen, muß aber gleichzeitig den soeben verlassenen Stil als antiquiert erscheinen lassen, da sich die tragenden Voraussetzungen aufgelöst haben: die logische Materialschichtung scheint relativ geworden, die Teile sind in ihrem Kontinuum gelockert und werden plötzlich einzeln sichtbar. Die Betonung und Gewichtsverlegung auf das materiell Gegebene (»die andern Sangermeister haben's müssen machen, wie's die Noten haben wollten«), eine rationale Überschaubarkeit ist solcher Situation zwischen den Stilen eigentümlich. Ja, spekulative Rührigkeit, experimentierende Versuche entkleiden die musikalischen Phänomene ihrer letzten Logik und lassen als Residuum das zerschlagene Tonmaterial, den nackten einzelnen Ton zurück. Denn nicht das Renaissanceideal führte etwa einen Vicentino um 1550 zu Wiederbelebungsversuchen der griechischen Chromatik und Enharmonik und zum Bau eines Vierteltoninstrumentes, des »Archicembalo«, sondern die immanente Lockerung des gesamten Gefüges führte an die Grundsteinlegung zurück, Anfang und Ende der Epoche erscheinen wahlverwandt, die ideellen Überlagerungen des Anfangs werden den gänzlich anderen Voraussetzungen der Auflösung überkonstruiert. Die Spirale der Entwicklung führt aber niemals zum früheren Punkt zurück, sondern stets zu einem neuen, noch nicht erkannten Ziele. Denn die auf dem fruchtbaren Humusboden des Verfalls emporgewachsene Oper stand um 1600 auf den Fundamenten *barocker* Geistigkeit.
Gegenwärtig erleben wir eine Parallele jener soeben skizzierten Krise, dieses »zwischen den Stilen« des 16. Jahrhunderts in unmittelbarer Anschauung einer heutigen Wandlung der Werte: das »seltsame Verblühen« der klassisch-romantischen Musik, das Zurückgreifen auf frühe Anfangsstadien dieser Epoche (Madrigal des 15. und 16. Jahrhunderts bei Hindemith und Křenek u. a.), das Ahnen eines neuen, von diesem Zurückgreifen unberührten Stils der Zukunft. Wiederum stehen wir scheinbar vor dem absoluten Nichts, da uns die seelischen Beziehungen zu klassisch-romantischer Geisteshaltung entschwinden und wir jene Alogik in der Schichtung des Materials wiederum schicksalhaft erleben. Denn die psychologische Entartung seit Wagner, eine immer mehr physiologisch bedingte Grundhaltung erlebte im Expressionismus eine wahrhaft ins Tellurische hinabreichende Grenze, die ein Überschreiten nicht mehr ermöglichte. Letzte Auflösung, radikale Vernichtung aller bisherigen funktionalen Beziehungen, Sprengung jeglicher Form sind untrügliche Symptome eines rapiden Verfalls und die Ablehnung einer alogisch gewordenen Kunst von einem der allgemein-soziologischen Grundhaltung des 19. Jahr-

hunderts verpflichteten Publikum erscheint heute als berechtigtes, heroisches Aufbegehren gegenüber einer hinsterbenden künstlerischen Gesinnung. Nicht »Neue Musik« also, sondern Verfall! Wahrhaft neue Musik ist noch stets vom ästhetischen Grundwollen breiter Kreise getragen worden (Anfänge der Oper, der Sinfonie). Die Esoterik der »Neuen Musik« stellt einen Widerspruch in sich selbst dar. Die Auflösung der Materie bedingt wieder — wie im 16. Jahrhundert — das Sichtbarwerden der Teile, die aus ihrem logischen Kontinuum heraustreten. Bei dem mittleren Schönberg noch als Melodiefetzen erkennbar, verfallen nun diese Trümmer einer letzten Atomisierung. Der intuitive Schaffensakt, der an die tragenden Voraussetzungen stetiger Entwicklung und sich vollendender Formen gebunden war, drängt zum Experiment. Das zerfallene Material wird zu allerletzten Möglichkeiten gesammelt, das »Durchstoßen bis zum Ende« (Mersmann) hat jene abstrakte Zwölftonatonalität hervorgetrieben (Hauer, Schönberg), die in der Umlagerung der Materie vom Sinnlichen zu einem Rein-Geistigen ein geradezu pythagoreisches Geistesethos neu ersehnte. Spekulationen um den Tonschritt an sich lösten weitere Teilungen in Viertel-, Achtel-, Sechzehntelabständen aus (Hábà), ja, die völlige Überwindung der Tonstufe gelingt heute auf radiotechnischem Wege (Mager, Theremin).

Nur scheinbar besteht eine Kluft zwischen solchem bohrenden Intellektualismus und dem jüngsten Musikschaffen (etwa des Donaueschinger Kreises), denn die Voraussetzungen sind auch hier in der immanenten Lockerung des gesamten Gefüges zu suchen. Anfang und Ende, Grundsteinlegung und Zerfall erscheinen in der absoluten Materialbetontheit wahlverwandt, Parallelen, die sich im Unendlichen schneiden, da auch hier — wie im 16. Jahrhundert — die ideellen Überlagerungen des Anfangs den gänzlich anderen Voraussetzungen der Auflösung aufoktroyiert werden. Nur eine Zeit wie die unsrige, die — wie schon gesagt — auch nicht eine einzige Form zu schaffen vermochte, greift — gleichsam zu ihrer eigenen Rechtfertigung — auf die Formen des Madrigals, des Concerto grosso, die Haltung der tänzerisch-kultischen Barockoper, des polyphonen Volkslieds (Jugendmusik) zurück. Die Lockerung des tonalen Gefüges in dieser Musik führte allerdings zu einer vitalen Materialfreudigkeit, zum Tonspiel, und die unbeschwerten linearen Ketten lösen eine mechanische Präzision aus, die die alten Formen irgendwie magisch beleuchtet. Wissenschaftliche Erkenntnis konnte zudem dem Musiker bedeutende Anregung verschaffen, da hier das wahlverwandtschaftliche Verstehen durch streng stilkritische Untersuchungen, die Parallelität von Stilen durch Aufstellung kategorialer »Grundbegriffe« geklärt wurde. Wenn somit die Voraussetzungen sowohl der »experimentierenden« wie der »schaffenden« Musiker dem gleichen Boden entwachsen, der heutige Begriff »Neue Musik« als Produkt eines verfallenden Stils anzusehen ist, so trägt doch jeder erschöpfte Stil die Keime des kommenden latent in sich.



Japanische Tsuzumi
(Handtrommel)



Japanische Shakuhachi
(Langflöte)



Das Takarazuka-Sinfonieorchester



Japanische Musikerinnen
links eine Koto-, rechts eine Shamisen-Spielerin



Japanisches Vaganta-Orchester

Die Abwendung äußert sich sowohl auf dem Gebiet der Tonerzeugung (Mager) als auch in der Form, in der heute mechanische Präzision des temperierten Systems, das in ganz spezifisch historischen Ausdrucksarten gebunden ist, überwunden wird. Die heutige, überall gepflegte Nachahmung der alten Polyphonie ist eine Transponierung rein technischer Verhältnisse in eine neu geschichtete Sphäre, deren Lagerungsverhältnisse mit jener dogmatisch gebundenen Haltung keine Berührungspunkte erstehen lassen. Aber hinter diesem Historismus eines rein zeitbedingten Stils zeigen sich bereits die ersten Anzeichen eines im primären *Klang* wurzelnden Musikideals. Die Abstoßung der musikfremden romantischen Beziehungen, des Historismus, und das Zurückgreifen auf die Substanz des Klanges legen neue, bisher ungekannte Klangkräfte von höchster Daseinssinnlichkeit frei. Schon die Polyphonie der Gegenwart, die nicht mehr tonal gebunden ist (etwa im modernen Streichquartett), strebt nur scheinbar zu letzter linearer Kristallisation; in Wahrheit wird ein Klangmosaik in *vertikaler* Struktur geschaffen, das im Gegenteil jedes melodische Geschehen im Keime erstickt und als ein klangliches Kaleidoskop anzusprechen ist. Daß die notwendige Hinleitung zum mechanischen Klavier, zur mechanischen Orgel und damit eine weitere Ausnivellierung der kaleidoskopisch geschüttelten Tonmasse jedoch immer weiter mit den ästhetischen Forderungen bisherigen Schaffens (Linearität, Energetik) verbunden wird, ja, daß in dem gleichförmigen, maschinellen Ablauf und dem mißtönenden Zusammenklang aller Töne des temperierten Systems eine dem modernen Menschen angeblich adäquate »kühle Sachlichkeit« und »phantasielose Nüchternheit« erblickt wird, gehört zu den Unbegreiflichkeiten einer rasenden Zeit, die den gestrigen barocken Historismus noch nicht von einer neu gewandelten Auffassung zu trennen vermag. Denn hier scheint endgültig die Grenze erreicht, wo das temperierte System, wo die in historischer Notwendigkeit entwickelten Tasteninstrumente die Gefolgschaft versagen: die Gewinnung der unendlichen Möglichkeiten und Nuancen einer Klangwelt »zwischen den Tönen«, einer neuen Fixierung der klanglichen Substanz ersteht in der Tonerzeugung mittels elektrischer Ströme. Während die Erkundung des Vorfeldes bereits eine Fülle primärer klanglich-technischer Möglichkeiten vorfand (die Erweiterung des Tonraums bis an die Grenze des Hörbaren, die spontan faszinierende, affektuose, orgelhaft-sphärische Klangfarbe, fernste Echowirkungen, ja, die Überwindung beliebiger Sprünge ohne Unterbrechung der Kontinuität als wesentlichstes Moment von unerhört revolutionärer Bedeutung), dämmert mit der radiotechnisch lösbaren Zerstäubung des Tones, des Tonschritts zur *Klangfläche*, zum fluoreszierenden *Klangband* »zwischen den Tönen«, ein in historischer Logik gewachsenes, aber von jedem Historismus gereinigtes neues Stilprinzip herauf. Die Spirale der Entwicklung läßt die um 1600 erfolgte Umschichtung der Materie auf einer neuen Ebene erscheinen: der einstigen Komprimierung polyphoner Linien im »Akkord« ent-

spricht in unseren Tagen die Komprimierung akkordlicher Komplexe im Klang. Wie einst nun rationale Mechanisierung zu spontaner Lösung eines lange verhaltenen Gefühlsüberschwanges führte, wie der blühende Gesangston der italienischen Oper, der sinnliche Glanz der Geige der relativ indifferenten akkordlichen Grundierung des Cembalos bedurfte, so werden sich heute die fluoreszierende, klanggesetzlich geregelte Grundfläche und eine neu erblühende Melodik wechselseitig bedingen müssen. (Auf das Melodiespiel durch »Ätherwellen« und die neuen Kombinationsmöglichkeiten durch die menschliche Stimme soll nur kurz hingewiesen sein.) Der musik- und klanghungrige Europäer wird erst hier wieder einer rührenden, gefühlsbetonten, sentimentalen, unglaublich süßen, wahren Musik erschüttert gegenüberstehen und das durch gehirnliche Spekulationen, durch »neue Sachlichkeit« so lange verdrängte »Schöne« gierig in sich hineinschlürfen.
Wie immer in solchen Anfängen stilistischer Umlagerung gewinnt der schönheitsdurstige Aristokrat vor dem »Kontrapunktist«, der »Liebhaber« vor dem »Kenner«, der kleinbürgerliche Dilletant vor dem »Künstler« entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Dinge. Der Klangcharakter des modernen Tanzes, der Radioübertragung und der Grammophonplatte trägt bereits in rudimentärer Weise das neue Klangideal in sich: mit geradezu erstaunlicher Konsequenz erreicht nämlich der moderne Tanz eine klangliche Grundierung, in der die akkordlich-funktionalen Komplexe immer mehr einer »bruitistischen« Geräuschmusik weichen. So lange nicht die mechanische Klangflächengrundierung an die Stelle der bisherigen Geräusche treten kann, hat wohl der moderne Tanz seine Endgültigkeit noch nicht erreicht. Aber wie schon auf die blühende Melodik über der komprimierten Cembalogrundierung hingewiesen wurde, so ist auch der süße Zauber etwa einer Bluesmelodik nur in der dualen Kontrastierung einer immer mehr zunehmenden Zerlösung der akkordlichen Grundierung zum Klanggeräusch verständlich, ja, die akzentdämpfende, weichliche, portamentoartig vorgetragene Synkope (im langsamen Tanz) hat schon einmal in der italienischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts Heimatrecht in solchem Ausmaße besessen, daß die stilistische Haltung der meisten Arien (Hasse!) bekanntlich durch die synkopische Schreibweise eindeutig bestimmt wird. Damals wie heute zertrümmert das primäre, gesunde Klangempfinden breiter Volkskreise die »hohe Schreibart«, um einst selbst wieder als »hohe Schreibart« gebührend respektiert zu werden.

DIE MUSIK JAPANS

VON

JOSEPH LASKA-TAKARAZUKA (Japan)

Japan lenkt heute in verschiedener Beziehung die Aufmerksamkeit Europas auf sich. Damit ist ein Interesse für das Land und sein Volk entstanden, das immer größeren Umfang annimmt und immer mehr Beachtenswertes in seinen Betrachtungskreis einzuziehen für wert findet. In den letzten Jahren richtet der europäische Musiker seine Augen nach dem Osten, und mancher erhofft von der Musik des Ostens Heilung von der Zerfahrenheit, die über die Musik des Westens hereinbrach.

Das Studium der japanischen Musik ist erschwert und für uns Europäer fast unmöglich gemacht durch den Umstand, daß es keine Notenschrift gibt. Die größten Musikstücke, die längsten Gesänge werden ohne Noten gelehrt, gelernt und vorgetragen. Das Studium ist selbst für die Japaner ein langwieriges, aber um so tieferes. Der Künstler darf bei der Ausübung seiner Kunst durch nichts abgelenkt werden. Ein Gebundensein des Augensinnes beim Notenlesen würde das vollständige Aufgehen des Musikers, die vollendete Wiedergabe des Musikstückes behindern. So haben wir hier die Tatsache vor uns, daß eine ganze, viele hundert Jahre alte Musikkultur und -literatur auswendig beherrscht wird, sozusagen latent im ganzen Volke ruht.

Die japanische Musik verwendet nur die Horizontale, ist linear. Diese Linienmelodie wird vom Vortragenden frei verziert (ganz ähnlich den Melismen des römischen Choralgesanges) und von begleitenden Instrumenten nur gleichsam durch Anschlagen von Untertönen gestützt. Man hat stellenweise den Eindruck einer Ähnlichkeit mit Hucbalds Organum in der Auslegung Hugo Riemanns. Was die japanische Musik nicht kennt, ist der Akkord, die Harmonie. Es gibt wohl oft ein Nebeneinanderlaufen von zwei selbständigen Linien, die aber auf einander keinerlei Bezug nehmen. Die Schönheit der Musik liegt für den Japaner in der weiten Melodielinie. Das System der verwendeten Leitern ist pentatonisch, fünfstufig, aber viel entwickelter als das der Chinesen, die mit einer Reihenfolge von fünf Tönen ein ganzes langes Musikstück hindurch auskommen, während die japanische Musik ein Übergreifen und Ineinanderschieben verschiedener fünf Tonreihen kennt und so die Melodie viel abwechslungsreicher und fließender macht.

Es gibt viele verschiedene Arten der japanischen Musik, die ihre unterschiedlichen Eigenheiten in Schulen oder Richtungen festgelegt haben und streng daran festhalten. Solche Eigenheiten bestehen zum Beispiel in der Textvorlage, in der Zusammensetzung der begleitenden Instrumente, in der Verbindung mit Tanz usw. Die hauptsächlichsten Gattungen sind folgende: Nagauta-, Kiyomoto-, Utazawa-, Joruri-, Tokiwazu-, Shakuhachi-, Biwa-, Utai- und

Koto-Musik. Die ersten fünf Arten sind Gesänge mit Shamisenbegleitung. Das Shamisen (siehe Abbildung) hat drei Saiten, die mit einem Plektrum geschlagen werden. Die Einstimmung der Saiten geschieht mittels Wirbel vor dem Beginn des Spiels, aber auch während des Spiels, indem der Spieler auf einer leeren Saite eine Art Tremolo ausführt und gleichzeitig die andere oder beide anderen umstimmt. Es gibt drei Stimmungen A D A, A E A und A E G. Der Ursprung des Instrumentes ist in die Mitte des 16. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung anzusetzen.

Shakuhachi-Musik wird allein oder als Begleitung zum Koto oder Shamisen gespielt. Das Shakuhachi ist ein Instrument aus Bambusrohr mit fünf Löchern, eine Langflöte. Das Instrument dürfte von Indien über China nach Japan gekommen sein (Beginn des 19. Jahrhunderts). Der Umfang beträgt zwei Oktaven; Zwischentöne werden durch teilweises Schließen der Löcher erzeugt.

Biwa-Musik wird nur zum Biwa, einem mandolaartigen viersaitigen Instrument, das mit Plektrum geschlagen wird, gespielt. Sie hat ihren Ursprung Ende des 12. Jahrunderts.

Utai-Musik wird unter Begleitung der Handtrommel, Tsuzumi (siehe Abbildung) gesungen. Durch Zusammenziehen oder Nachlassen der Schnüre mit der linken Hand werden die Trommelmembranen, die mit der flachen Rechten geschlagen werden, verschieden gestimmt. So können eine Art Gleittöne auf dieser Trommel erzeugt werden. Utai-Musik ist so wie die Joruri-Musik Bühnenmusik, hat aber im Gegensatz zu dieser letzteren mehr erhabene Textvorwürfe (Priesterlegenden, Heldengeschichten) zur Behandlung.

Koto-Musik. Der Koto (siehe Abbildung) ist ein dreizehnsaitiges Instrument, das Mitte des 9. Jahrhunderts aus China eingeführt wurde. Die Saiten, die durch Umstellen kleiner Elfenbeinstege jeweils für das vorzutragende Stück umgestimmt werden müssen, werden mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, die mit Elfenbeinringen versehen sind, angerissen. Halbtöne werden durch Niederdrücken der Saiten mit der linken Hand erzeugt. Koto und Shamisen sind die beliebtesten Instrumente der Japaner und waren seit den ältesten Zeiten in allen Familien als Hausinstrumente zu finden. Mit dem Eindringen der europäischen Musik werden diese beiden Instrumente durch unsere Violine und Klavier leider verdrängt. Es gibt gegenwärtig zwei Schulen der Koto-Musik: Tokyo und Osaka-Kyoto. Die erstere legt mehr Wert auf die Vokalmusik mit Kotobegleitung, die letztere mehr auf das Instrumentale der Koto-Musik selbst.

Nagauta ist die Klassik in der japanischen Musik; sie wurde Mitte des 17. Jahrhunderts von einem Schauspieler geschaffen. Mit dem Aufkommen dieser Musik bürgerte sich auch das Aufstellen der den Sänger oder Tänzer begleitenden Musiker auf der Bühne ein. Bis zu dieser Zeit spielten die Musiker hinter der Szene. Die in der Nagauta-Musik verwendeten Instrumente sind Shamisen, Taiko, eine mit Schlägeln geschlagene Trommel, Tsuzumi und Fue, eine

Querflöte, von Frauen gespielt (siehe Abbildung). Dazu kommen noch die Sängerinnen, die die Dichtung zum Vortrag bringen.

Joruri-Musik ist Theatermusik. Alte Theaterstücke und Marionettenspiele werden zu dieser Musik aufgeführt. Joruri-Musik kam im 14. Jahrhundert auf und benutzte bis zur Einführung des Shamisen Glöckchen, Handtrommeln, Holzklappern usw. zur Rhythmusangabe für die Sänger. Mit der Einführung der Shamisen nahm diese Art Musik einen großen Aufschwung. Da in früheren Zeiten die Joruri-Musiker viel zum kaiserlichen Hofe berufen wurden, bekamen sie den Ehrentitel Jo oder Shojo (Hofmusiker) und trugen ein zeremonielles Gewand, das sie bis heute noch das Recht haben zu tragen.

Das sind die hauptsächlichsten Arten der japanischen Musik, wie sie heute noch bestehen.

Über den Ursprung der japanischen Musik wissen alte Chroniken nur zu erzählen, daß die ersten Lieder und Tänze von den Göttern, Kriegslieder vom Kriegsgott gesungen wurden.

Durch die enge, dauernde Berührung mit Korea und die Übernahme der hochentwickelten koreanischen Kultur durch die Japaner finden wir schon im 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung in bezug auf Musik den Einfluß Koreas. Nach der ältesten japanischen Chronik, dem Nihangi, sandte der koreanische Kaiser zum Begräbnis des japanischen Kaisers Inkyo (412—453) achtzig Musiker nach Japan, die dann am Hofe blieben. Um die Wende des 6. Jahrhunderts macht sich dann der Einfluß der chinesischen Musik geltend, die von einem Koreaner namens Mimashi in Japan durch Gründung einer Schule für chinesische Musik und Tänze eingeführt wurde. Die in dieser Musik verwendeten Instrumente waren verschiedene Handtrommeln, Gongs, Flöten, Biwa, Sho, eine Art Pansflöte von sechs bis zwölf Bambusrohren, Gogen, ein gitarreähnliches fünfsaitiges Instrument, japanisch-chinesischer Koto und Shakuhachi.

Die japanische Musikkultur verwendet eine nach unserem Begriff absolute Musik, also Instrumental- und Orchestermusik, in nur ganz geringem Ausmaß. Die Musik ist mehr der Bestandteil einer Art Gesamtkunstwerkes aus Gesang, Tanz, Musik, prächtigen Dekorationen und Kostümen. Die japanischen klassischen Spiele sind so eine Verschmelzung der Künste. Die Schauspieler tanzen zum erzählenden Vortrag des Sängers, die mit dem Orchester zusammen jede Bewegung des Tanzes untermalen. Diese Tänze könnte man als die Sichtbarmachung des Ausdrucks der Musik, die wieder durch das Poem, das vorgesungen wird, hervorgerufen wurde, bezeichnen. Die Bewegungen sind äußerst fein und ästhetisch abgewogen. Der ganze Körper, Kopf, Augenbrauen, Finger und Zehen werden zur Ausdrucksmöglichkeit verwendet. Alle Tänze, die fern der Sexualität sind, werden in prachtvollen Kleidern ausgeführt. Die berühmtesten Arten der Tänze sind die No-, Mai- und Odori-Tänze. Die No-Tänze, ursprünglichTempeltänze, von den buddhistischen Priestern für das Volk eingeführt, sind heute unabhängig vom Tempeldienst,

äußerst feierlich mit langsamen Bewegungen. Mai-Tänze haben ebenfalls diesen zeremoniellen Charakter, während Odori-Tänze den Gefühlsausdruck mehr mit raschen Bewegungen vollführen. Alle diese Tänze können Einzel- oder auch Massentänze sein. Das Bild ist ein verwirrend schönes, die prachtvollen schwerseidenen Kimonos (Gewänder), die in ein Meer von Licht getauchten stilvoll ausgeführten Dekorationen, die gleichmäßig schwebenden Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen, dazu die Musik, dünne weite Melodiebögen auf dem Untergrund des Zusammenklanges verschiedener Trommelarten, Glöckchen, Gongs und Cymbeln — ein für uns Europäer vielleicht unverständliches Gesamtkunstwerk, das aber unbedingt das Gefühl hohen künstlerischen Wertes im Inhalt und Ausdruck auch bei uns auslöst. Das wäre in großen Umrissen der Stand der heutigen japanischen Musik, die streng an ihren alten Satzungen in den verschiedenen Schulen festhält. Ob durch die Mischung dieser reinen auf ganz anderen Fundamenten aufgebauten Musikkultur mit der europäischen einer dieser beiden Arten von Musik gedient sein wird, kann nur die Zukunft zeigen. Auf jeden Fall liegt die ungeheure Gefahr einer Stilvermischung nahe, die den wirklichen Wert des Kunstwerks verringern, wenn nicht völlig aufheben würde. Diese Gefahr der Mischung und der damit verbundenen Stillosigkeit droht Japan auch auf anderen Gebieten. Es ist gewiß, daß Land und Leute Japans viel Eigenes verlieren werden, der ganze Charakter des Landes und Volkes sich verändern wird bei einem teilweisen Aufgehen in einer anderen Kultur. Ist es aber gut, von seiner alten Kultur zu lassen und die Blüten einer fremden dem Stamme der eigenen aufzupfropfen? Die Zeit und das Endergebnis werden diese Frage beantworten.

ÜBER DEN REALISMUS IN KŘENEKS »JONNY SPIELT AUF«

VON

WALTER JACOB-BERLIN

Wie immer sich Auffassung und Sinn allen Kunstgeschehens ändern werden, zwei polare Gegensätze der Kunstbetrachtung werden stets erkennbar bleiben: Formalismus und Realismus, Aufbau- und Inhaltswertung. Zwischen den beiden Welten des Ausdrucks und des Gesetzes, der Aktion und ihrer Transformation, der Realität und ihrer Stilisierung werden immer die Kompromisse künstlerischer »Erscheinungsformen« zu suchen sein. In jeder Kunstgattung zeigt sich Aufeinanderwirken natürlichen Materials und gesetzmäßiger Gestaltung, im Effekt verschieden stark nach den Polen ausschlagend.

Für die Musik überwiegt das formale Element entscheidend, es wird zum Charakteristikum einer durch ihr Material zum Expressiv-Stilisierten drängenden Kunst. Die Gesamtentwicklung der Musik stellt sich solcher Betrachtung überhaupt als Weg vom Naturalen zum Formalen, vom Naturlaut zum technisch kultivierten, differenzierten Instrumentalklang dar. Der immer wieder eintretende, ja gesuchte Rückfall ins Volkstümlich-Vokale — wobei das Vokale selbst durch hohe technische Kultur bereits stark denaturiert ist — kann über diese im Wesen der musikalischen Kunst selbst begründete Tendenz, die von der realen Gestalt zur formalen Idee führt, nicht hinwegtäuschen. Realismus ist der sich als Kunstgattung ihrer selbst bewußt gewordenen Musik ein Atavismus. Je mehr die fortschreitende Entwicklung die einzelnen Elemente des musikalischen Kunstkreises zu selbständigem Eigenleben erweckt, um so mehr verschwindet alle Naturnachahmung; alle eigentlichen Naturalismen werden immer mehr zu äußerlichen Effektmitteln, alle inhaltliche Stofflichkeit wird mit der musikalischen Darstellung in die Sphäre des mit den Mitteln des musikalischen Materials selbst geschaffenen Abbildes, in das Reich musikalischer Symbolik gehoben. Melodik, Rhythmik und Harmonik, Dynamik, Tempo und Instrumentation, jeder einzelne Kreis musikalischen Kunstmaterials entwickelt seine eigene Symbolsprache. Die Klassik Bachs und Händels bezeichnet den ersten Höhepunkt dieser Entwicklung, die über die formal-harmonische Symbolik Mozarts und Beethovens, die akkordliche Gefühlssymbolik der Romantik, die dynamisch und instrumental differenzierte neuromantische Motiv- und Farbsymbolik bis zu den Stimmungsbildern etwa des Schönbergschen »Pierrot Lunaire« führt, die so stark in rein musikalische Sprache aufgelöst sind, daß sie dem oberflächlich Prüfenden als fast zusammenhangslos neben dem Textinhalt stehend erscheinen.

Komplizierter als in der Geschichte der reinen musikalischen Formen stellt sich Entwicklung und Wechselwirkung von Realistik und Symbolik im Spezialfall der Opernmusik dar. Die Verbindung von Musik mit Bühnenkunst, realem, mit lebendigem Menschenmaterial und greifbarer Stofflichkeit geschaffenem Kunstgeschehen also, hat immer wieder zum Unterstreichen des Bühnenvorgangs durch Lautmalerei und Klangassoziation, zum melodramatischen Sammelkunstwerk geführt. Andererseits hat die Geschichte der Oper an ihren Höhepunkten immer wieder Werke entstehen sehen, die gerade durch die von jedem Realismus freie Symbolsprache ihrer Musik die Möglichkeit einer eigenen Gesetzen folgenden, selbständigen Kunstgattung Oper bewiesen haben. Man denke beispielsweise an die formal durchtränkte Opernmusik *Händels*, an die trotz aller melodramatischer Theorien schon durch das Element des Tanzes stark stilisierende Opernkunst *Glucks*, an die von jedem äußeren Realismus befreite musikdramatische Symbolsprache *Mozarts*, an die gänzlich irreale Erlebnissphäre, in die *Wagner* den Tristan- und Parsifal-Stoff durch die Ausdruckssymbolik seiner Musik transponiert hat.

Es ist diese Auffasung der Oper als einer eigenen Gesetzmäßigkeiten unterworfenen Kunstform, die ihre Wesenheit weder aus antidramatischer Musikbetontheit noch melodramatischem Naturalismus, sondern aus der Durchtränkung eines an sich realistischen Bühnengeschehens mit formal-symbolischen Musikelementen erhält, die, in unserer Zeit erstmalig von *Richard Strauß* im Opernakt der Ariadne wieder bewußt angestrebt, das Opernschaffen der heutigen Komponistengeneration bestimmt. Von hier aus wird die gemeinsame künstlerische Grundtendenz äußerlich so verschiedener zeitgenössischer Opernwerke wie *Alban Bergs* »Wozzeck«, *Hindemiths* »Cardillac« und *Křeneks* »Jonny« erkennbar, eine Tendenz, die in Křeneks Formulierung: »Die Oper ist nicht ein Stück mit Musik oder eine Sinfonie mit kostümierten Sängern, sondern ein besonderes, eigenartiges Gebilde, gewissermaßen keine mechanische, sondern eine chemische Verbindung aus all diesen Elementen, der man nicht auf äußerem Wege eines davon entnehmen kann« prägnantesten Ausdruck findet.

Ist in Bergs »Wozzeck« und Hindemiths »Cardillac« auf ganz verschiedene Art die Reinigung der Opernmusik von naturalistisch-melodramatischen Elementen durch die Wiederaufnahme alter, klassischer Musikformen erreicht, so unternimmt es Křenek in seinem »Jonny spielt auf«, die Stilelemente zu neuer Opernkomposition in der Hauptsache aus gegenwärtigen Tanzformen zu schaffen. Die Jonny-Handlung, mit größter Klarheit disponierter Bericht, bodenständigster Realismus, nur in der Gletscherszene zur Vision, in der Schlußszene zum phantastischen Revuebild gesteigert, wäre gewiß der denkbar günstigste Vorwurf für eine untermalende realistische Textvertonung gewesen, und in der Tat sind auch in Křeneks Partituren Naturalismen geradezu außermusikalischer Art vorhanden. Aber ein Vergleich mit der ebenfalls aus einem realistischen Textvorwurf entstandenen Partitur des Straußschen »Intermezzo« zeigt, wie stark bei Křenek das formale Element ist, wie der Schwerpunkt des Werkes nicht in der Untermalung szenischer Details liegt, sondern in der Schaffung antithetischer, rhythmisch-formaler Klangwelten, die zum musikalischen Abbild des in der Textrealistik gegebenen Weltbildes werden. So wird der moderne Tanz — auf seine musikalischen Qualitäten schon im »Sprung über den Schatten« und frühen Kammermusikwerken geprüft und erprobt — zum stilbildenden Element der Křenekschen Opernmusik. Der Jazz, als Gebrauchsmusik bereits stilisiertes Abbild des Zeitrhythmus, wird zum Symbol der unproblematischen, moralisch unbelasteten Welt Jonnys und Yvonnes, die »kitschige, südöstliche Männerschönheit« Daniellos, die auf den mondänen »Operntyp« Anita Eindruck zu machen versteht, wird im »Tempo di Tango« und im müden Dreiertakt charakterisiert, die Welt des einsamen, haltlosen, lebensuntüchtigen Komponisten Max erhält in den chromatisch sich steigernden Akkordgängen des Gletscherchores ihr musikalisches Symbol. Die rhythmische und formale Struktur des Ganzen aber bestimmt der Jazz,

dieser mit seinen stampfend geraden Taktschritten längst vom Gassenhauer zum Spielmeister avancierte Jazz, in dem Jonny die morbiden Rhythmen Daniellos wie die romantischen Schwärmereien des armen Max aufgreift und frech persifliert, dieser faszinierende Jazz, der wie im Leben nun auch hier im Kunstwerk den stimmenden Akkord gibt, alles fortreißt in seine elementare Lebenslust, der selbst die Naturalismen dieser Partitur in seinen Rhythmus auflöst, mit dem er seiner Schlußapotheose zueilt, mit dem er sich zum Schöpfer eines neuen Opernstiles adelt.

Mit diesem Hinweis ist noch nichts über Wert oder Unwert des Křenekschen Werkes gesagt. Mag sein, daß dieses zu uns heute stark sprechende Werk einer späteren Zeit als untauglicher, einmaliger Versuch von nur historischem Wert erscheint; möglich aber auch, daß dieser »Jonny« einst als stärkstes und charakteristischstes Opernwerk unserer Zeit gilt. Hier sollte nur versucht werden, Křeneks neues Opus in die Gesamtlinie modernen Opernschaffens einzuordnen, als Versuch, vor allem aus den heutigen Tanzformen, der Gebrauchsmusik unserer Zeit also, neue Stilelemente für die Opernmusik zu schaffen. Solcher Betrachtung stellt sich die »Schlagermusik« dieser Partitur nicht als Neo-Verismus, sondern gerade als im Gegensatz zu den wenigen im Werk vorhandenen Naturalismen stehende form- und symbolbildende musikalische Kraft dar.

DIE LETZTE STUNDE DER MUSIKTHEORIE

VON

FRIEDRICH STICHTENOTH-KÖLN

Die Geschichte der Musik ist die Geschichte der Dissonanz.« Von Perotinus Magnus bis Schreker spiegelt sich im klingenden Kunstwerk und im theoretischen Traktat der Kampf um die Anerkennung der Dissonanz. Ihr Vordringen in den verschiedensten Formen bewies ihre Lebensfähigkeit und ihre Berechtigung. Das Ohr des Volkes hielt, wenn auch meist nur mühsam, mit ihrem Siegeslauf Schritt. Was der vorigen Generation noch eine Ohrenqual war, war den Söhnen bereits sympathisches Ausdrucksmittel und hatte oft schon für die Enkel den dissonanten Charakter soweit eingebüßt, daß weniger das Ohr als der Verstand die Tatsache der Dissonanz — wenn auch zumeist unbewußt — konstatierte. Das Ohr der Enkel hatte die neue Dissonanz, den Schrecken der Großväter, sanktioniert. Neue Dissonanzen tauchten auf und setzten sich ebenso durch. Neue Konsonanzen konnten nach dem Buchstaben des theoretischen Gesetzes nicht mehr auftauchen. Bereits die frühe Mehrstimmigkeit hatte den beschränkten Vorrat an theoretischen Konsonanzen voll ausgenutzt. Die Einschränkungen, welche der konsonante Begriff von

Terz und Quarte anfangs erfahren hatte, schwanden in der Praxis bald. *Theoretisch* stand also der kleinen Zahl der Konsonanzen die ständig im Steigen begriffene Zahl der Dissonanzen gegenüber. *Praktisch* war es anders. Mit dem Eindringen neuer Dissonanzen in den musikalischen Ausdrucksapparat verloren die älteren an Schärfe. Was die Theorie als Dissonanz formulierte, verlor im lebendigen Klang seine dissonante Schärfe, wurde zur ästhetischen Konsonanz umgeformt. Ungeachtet der theoretischen Beschränkung des Konsonanzbegriffes gehen Dissonanzen aus dem Kampf um ihre Anerkennung als Konsonanzen hervor. Daß ihnen der Theoretiker die Bezeichnung Konsonanz versagt, hat mit der ästhetischen Wirkung des lebendigen Kunstwerkes nichts zu tun. Die *ästhetische* Wertung der Intervalle als Konsonanzen oder Dissonanzen ist einer ständigen Wandlung unterworfen. Die im Augenblick wirksame, also nach unserer Terminologie die *ästhetische* Dissonanz stellt auch die ihr innewohnende, nach Lösung verlangende Spannung, das treibende, *aktive* Moment in der Musik dar, während der zur ästhetischen Konsonanz gewordenen theoretischen Dissonanz *passiver* Charakter innewohnt. *Die Geschichte der Musik ist die Geschichte der klingenden Gegensätze: sie ist zugleich die Geschichte der klingenden Aktivität.*

Zur Aktivität der Dissonanz tritt die Aktivität der Melodiespannung und die Aktivität des Rhythmus. Die Wandlung der Melodiespannung lehnt sich eng an die Wandlung des Dissonanzbegriffes an. Der Rhythmus macht eine Ausnahme. Die rhythmischen Formen erleiden in ihren Grundbildungen nur wenige Veränderungen. Dem Rhythmus haftet etwas Überzeitliches an. Von diesem Standpunkt aus bekommt das so oft sinnlos zitierte Wort Hans v. Bülows: »im Anfang war der Rhythmus«, ein neues Gesicht. Auch das Wesen des Rhythmus baut sich auf der Kontrastwirkung auf. Der Kontrastwirkung des Zusammenklanges beim harmonischen Geschehen steht die Kontrastwirkung des Ablaufes beim Rhythmus gegenüber. In der Harmonie herrscht eine immobile, im Rhythmus eine mobile Spannung. Das Wesen des Rhythmus ist die *kinetische*, das Wesen der Harmonie die *potentielle* Energie. Durch das Hinzutreten des Rhythmus zur Harmonie wandelt sich deren potentielle Energie zwangsläufig in kinetische. Dem einfachen Rhythmus mit seinen ihm wesenseigenen Ablaufkontrasten sucht man hie und da eine neue Kontrastwirkung durch gleichzeitiges Erklingenlassen verschiedener Rhythmen hinzuzufügen. Von dem den harmonischen Gesetzen verpflichteten Kontrapunkt übernimmt man das Verfahren der Schichtung, fügt also zur Ablaufspannung der einzelnen rhythmischen Linien die Spannung zwischen den verschiedenen übereinandergeschichteten Rhythmen, die ich als *rhythmische Schichtspannung* bezeichnen möchte. Man fügt ein prinzipiell wesensfremdes Element dem rhythmischen Geschehen auf. Die Gefahr der Stillosigkeit ist da. Von der Überkünstelung harmonischer Gebilde nimmt man zu gesteigertem rhythmischen Ausdruck seine Zuflucht und fesselt den Rhythmus mit den Banden fremder

Prinzipien! Mit solchen Feststellungen soll keineswegs gegen die Musik der letzten Jahre opponiert werden, sie sollen lediglich ein Hinweis auf künstlerische Gefahrenquellen sein. Über die Mathematik der Theorie wird der *Meister* stets erhaben sein. Er wird das sprödeste Material seinen Zwecken gefügig machen können. Nicht so der Geselle oder gar der Lehrling, auch wenn ihm gewisse Kreise oder er sich selbst das Mäntelchen eines Meisters umhängen möchten. Sie werden nie imstande sein, sachlichen Stilwidrigkeiten den Stempel eines großen Persönlichkeitsstiles aufzudrücken, der *theoretisches* Chaos zu *ästhetischer* Vollendung umformen kann. Gerade bei der Schichtung verschiedener Rhythmen liegt die Gefahr des Ausgleitens ins Chaotische besonders nahe. Solange trotz aller taktlichen Verschiebungen dem Gesamtwerk ein alles einigender, künstlerisch-geistiger Hauptrhythmus übergeordnet ist, ist die Gefahr noch nicht aktuell. Solche Bildungen könnte man als konsonierende Rhythmen bezeichnen, selbst wenn dem Ohr das Erkennen der übergeordneten rhythmischen Konsonanz vorerst noch schwer fällt. Es wird nicht lange dauern, dann werden dissonierende Rhythmenschichten auftauchen, Rhythmenkontraste also, denen jede übergeordnete Bindung fehlt. Wie weit man imstande sein wird, diese rhythmischen Dissonanzen zu Konsonanzen umzufühlen, darüber werden erst spätere Generationen Auskunft geben können. Soweit man heute voraussehen kann, werden die rhythmischen Überbildungen eher ins Gegenteil umschlagen und eine, wenn auch nur auf eine geringere Anzahl von Werken beschränkte arhythmische Periode auslösen. Bei den Versuchen, diesen Bildungen, zu denen kontratonale Erscheinungen in Parallele treten werden, zu folgen, entschwindet der Musiktheorie alten Sinnes der Boden unter den Füßen. Die Musiktheorie muß — wie ich des näheren auf dem 57. deutschen Tonkünstlerfest in Krefeld bereits ausführen konnte — der Klangtheorie weichen.*) Wenn die Entwicklung im heutigen Sinne fortfährt, kann die letzte Stunde der alten Musiktheorie bald schlagen. Ob man ihr, abgesehen von ihrer pädagogischen Bedeutung, viel Tränen nachweinen wird, ist eine offene Frage. Will die Musikgeschichte eine Geschichte der klingenden Aktivität bleiben, so muß sie um ihres eigenen Heiles willen sich von retardierenden, wenn auch in Ehren alt gewordenen Erscheinungen frei machen. Diese Erkenntnis ist richtunggebend für die Kritik neuer Musikschöpfungen. Die innerhalb der Zeitschöpfung am stärksten aktiven Werke verdienen die größte Förderung. Die Anlehnungsmöglichkeit an die Überlieferung — von vielen als organische Weiterentwicklung am höchsten gepriesen — ist von sekundärer Bedeutung. Erfahrungsgemäß können sich die Zeitgenossen eines Kunstwerkes in vielen Fällen — je stärker das Kunstwerk, desto häufiger treten sie auf — kein Urteil bilden über dessen Zusammenhang mit der letzten Vergangenheit. Formalistische Bindungen lassen nur sehr beschränkte Rückschlüsse auf Wesensverwandtschaft oder Weiterentwicklung

*) Vgl. meinen Aufsatz: »Variomusik und moderne Klangtheorie« im Septemberheft 1927 der »Musik«.

im aktiven Sinne zu. Erst der zeitliche und seelische Abstand von einer Schaffensperiode kann ihre Erscheinungen mit Anspruch auf annähernde Richtigkeit deuten und der Gesamtentwicklung einordnen. Es ginge allerdings zu weit, wenn man an den jeweils betrachteten Werken *nur* aktive Seiten suchen wollte. Wenn sich gerade heute, in unserer mit wirklich aktiven Musikschöpfungen nicht gerade überreich gesegneten Zeit an einem Werk nur *eine* aktive Seite zeigt, verdient es dieser einen Seite wegen unsere Pflege.*) Wer sich die Mühe macht, auch die von weniger äußerem Erfolge gekrönten Werke einer eingehenden Betrachtung nach aktiven Seiten zu unterziehen, wird sich mühelos einiger Beispiele erinnern. Hier können sie unerörtert bleiben, auch wenn sie für das Endergebnis dieser Betrachtung mitbestimmend waren. Dieses Endergebnis könnte man in die Sätze fassen:
Der Wert einer musikalischen Geschichtschreibung und einer theoretischen Formulierung beruht auf der Förderung, welche sie den musikalisch-aktiven Elementen angedeihen läßt. Das aktive Moment durch die Musiktheorie zu sanktionieren, heißt, sich freimachen von den toten Begriffen von Konsonanz und Dissonanz, eingedenk der Tatsache, daß im Laufe der Zeit im Widerspruch zur toten Theorie theoretische Dissonanzen zu ästhetischen Konsonanzen umgehört werden. Wenn eine genügende Anzahl theoretischer Dissonanzen zu ästhetischen, also lebendig wirksamen Konsonanzen umgehört ist — und dieser Zeitpunkt naht von Tag zu Tag mehr — müßte die theoretische Konsonanz, der Keim unserer Mehrstimmigkeit als — ästhetisch dissonierendes — Kontrastmittel anerkannt werden. Der starre Theoretiker müßte jetzt folgern: *Die Geschichte der Musik wird zur Geschichte der Konsonanz.* Im Gegensatz zu ihm erhält der Beobachter der klingenden Aktivität die Bestätigung des eingangs freilich im begrenzteren Sinne zitierten Satzes:

»Die Geschichte der Musik ist die Geschichte der Dissonanz«.

BÉLA BARTÓK UND DIE MODERNE UNGARISCHE MUSIK

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Unter allen europäischen Völkern, die nicht an der großen westeuropäischen Entwicklung der Musik beteiligt sind, sondern unabhängig von ihr eine nationale Volkskunst gepflegt haben, ist Ungarn merkwürdigerweise am spätesten hervorgetreten. Wohl haben um die Mitte des vorigen Jahr-

*) Im folgenden hatte der Autor als Beispiel *Bernhard Schusters* »Der Jungbrunnen« angeführt und auf die »Aktivität« hingewiesen, die von den Chören dieser Oper ausgeht. *Die Schriftleitung*

hunderts Komponisten wie Erkel, Mihalovich Opern mit nationalungarischen Stoffen geschrieben; doch werden diese Opern nicht einmal in Ungarn selbst, geschweige in andern Ländern aufgeführt. Auch hatte diese Musik, die trotz ungarischer Färbung im Banne der europäischen Musiktradition geschaffen ist, keine Nachfolge, die überdies aussichtslos hätte bleiben müssen. Noch war es der abendländischen Kunstmusik nicht vergönnt, die ungarische Volksmusik ohne Verkrümmung ihrer eigenwilligen und systematischen Struktur in sich aufzunehmen. Die Stunde ihrer »Entdeckung« war noch nicht gekommen. Erst auf einem späteren Entwicklungspunkt der abendländischen Musik sollte diese eine Verbindung mit der ungarischen Musik eingehen. Erst in der Gegenwart, in der Persönlichkeit Béla Bartóks, sollte der Ungar auftreten, der der Musik seines Landes trotz absoluter Wahrung ihrer rhythmischen und melodischen Eigenart dennoch europäische Anerkennung verschaffte.
Bartók hat zunächst versucht, die europäische Tradition in sich aufzunehmen, und sein erstes Opus ist im Stil der in seiner Jugend aktuellen Größen Brahms-Reger geschrieben. Hätte er diese Richtung weiterhin eingehalten, so wäre die Musikgeschichte um einen belanglosen Epigonen vollzähliger. Die abendländische Musiktradition war zu bedeutsam, als daß er, dessen Volk an ihr nicht beteiligt war, sie hätte in sich nachholen können. Bartók, eine spekulative Natur, sah bald ein, daß es auf dem eingeschlagenen Wege für ihn keine Entwicklungsmöglichkeiten gab. Die schöpferische Not, die ihn auf Auswege sinnen ließ, trieb ihn der eigenen, in ihrem seelischen Umfang zwar begrenzten, dafür aber unverbrauchten Volksmusik in die Arme. Sie sollte von nun an der unverrückbare Hintergrund für sein Schaffen werden. In diesem kritischen Stadium, das die Richtung seines Schaffens bestimmte, stand Bartók also vor den zwei Möglichkeiten: entweder einem Epigonentum zu verfallen, das für ihn wie für eine Entwicklung der ungarischen Musik überhaupt von vornherein hoffnungslos war — oder aber eine Schaffensart zu wählen, die zwar neuartig, wenn auch nicht neuschöpferisch war, anderseits aber zu Entwicklungslosigkeit und begrenzter Weltgeltung verdammt sein mußte. Die begrenzte Weltgeltung hat ihren Grund in der bei ungarischer Volksmusik besonders starken landschaftlichen Gebundenheit. Stärker ist die Einschränkung, die seinem Schaffen dadurch entsteht, daß es einmalig und entwicklungslos bleiben muß. Bartók stellte sich mit der Hebung ungarländischer Volksmusik eine Aufgabe, die er — im Prinzip — auch selbst lösen konnte. Sie lag in der Verbindung einer national-einseitigen Melodik und Rhythmik mit den in abendländischer Musikentwicklung geschaffenen harmonischen und klanglichen Ausdrucksmitteln. Bartóks Schaffen ist also ein vermittelndes; ist Einordnung einer landschaftlich begrenzten Kunst in die Weltkunst. Da Volksmusik (abgesehen von den kleinen Varianten, denen sie an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten unterworfen ist) keine Entwicklung durchmacht, Bartók also einen abgeschlossenen Komplex von Volksliedern vorfand, so mußte

dieses »nachschaffende Schaffen« Bartóks in dem Augenblick vollendet und entwicklungslos sein, in welchem der Schlüssel zur Umschmelzung des Nur-Ungarischen ins Allgemein-Menschliche gefunden war. Hatte er die spezifische Übertragungstechnik geschaffen, so war der eigentlich schöpferische Prozeß beendet. Darum kann auch jede neue Übertragung, die Bartók jetzt und in Zukunft herausgibt, nur eine zahlenmäßige, keine künstlerische Bereicherung seines Schaffens bedeuten. Hat doch Bartók in gewissem Sinne selbst das Fazit seines Schaffens gezogen, indem er es in seinem Buche »Das ungarische Volkslied« systematisierte.

Da Bartóks Schaffen durch seine Abhängigkeit vom Volkslied ein Schaffen, genauer ein Schöpfen aus zweiter Hand wurde, so kann man ihm — so bedeutsam und wichtig auch die künstlerische Leistung ist — doch nicht den Wert einer persönlichen Schöpfung zuerkennen. Die Entwicklung der europäischen Musik nahm eine Wendung, die eine geistige Blutsauffrischung notwendig machte und einer Assimilation von Volksliedelementen günstig war. Es ist kein Zufall, daß erst ein ungarischer Musiker der Gegenwart ungarische Musik heben konnte; denn erst die Moderne, erst der Impressionismus Debussys, schuf jene akkordlichen Mittel, die eine Übertragung ermöglichten.

Das Problem lag in der harmonischen Deutung und Umschmelzung einer an sich homophonen Musik. Einer Musik, die sich zudem nicht nur durch ihre Homophonie, sondern auch durch ihre unregelmäßigen und kombinierten Rhythmen und die völlig andere Artung ihrer von unserm Dur und Moll abweichenden Tonarten der bisherigen auf dem Kadenzprinzip beruhenden Harmonik entzog. Debussy zerstörte die Harmonik, zerstörte ihre Logik und ihre in jahrhundertelanger Entwicklung erbauten Gesetzmäßigkeiten. Die Harmonik weicht dem von Debussy geschaffenen System der parallelen Akkordik. Während in der Harmonik Melodie und Akkord zur unauflöslichen Einheit verschmelzen, sich gegenseitig bedingen, der eine Ausdrucksfaktor den andern in die Richtung seines Ablaufes einbezieht, klaffen bei Debussy beide Elemente auseinander. Die einzelnen Akkordtypen hängen nur an den jeweiligen Melodietönen und folgen unabhängig von der Entwicklungsrichtung der Melodie dem eigenen System der Parallelität. *An die Stelle harmonischer Logik tritt das Prinzip akkordlicher Konsequenz.*

Diese Entwicklung mußte der Hebung ungarischer Musik günstig sein. Die bisherige Harmonik mit ihrem Bestreben, die Melodie in sich einzusaugen und ihren Charakter zu bestimmen, hätte die ungarische Melodik verbiegen und in ihrem Wesen dadurch verändern müssen. Die neue Akkordik aber schafft gleichsam nur eine Grundierung, welche die Melodik nicht verpflichtet. Wenn man Bartóks Bauernlieder oder Improvisation, Kodálys Klavierstücke op. 11 und 19 betrachtet, so kann man feststellen, daß beide Faktoren — Melodie und Akkord — wenig oder gar keine Bindung haben (ist sie verhanden, so natürlich nur dort, wo die ungarische Melodik sich in ihrer Struktur der

abendländischen Musik nähert). Die Akkordik beeinflußt die Melodik nicht und bezieht sie nicht in ihre Gesetzmäßigkeit ein; sie verschärft oder mildert, sie unterstützt und intensiviert sie lediglich. In dieser Fähigkeit, durch akkordische Übertragung die Assimilation außenseitiger Volksmusik zu ermöglichen, liegt nicht zuletzt die Bedeutung der durch Debussy geschaffenen parallelen Akkordik; wie überhaupt die Loseisung und Aneignung primitiver Volksmusik durch die Debussysche Technik zu den größten Leistungen des musikalischen Impressionismus gehört.
Für Bartók und seine Bemühungen um das ungarische Volkslied lagen die Verhältnisse also wesentlich günstiger als für seine Vorläufer. Einem glücklichen zeitlichen Zusammentreffen verdankt er zum nicht geringen Teil die Voraussetzungen seines Schaffens. Die Übertragung ungarischer Volksmusik durch die internationalen Mittel impressionistischer Akkordik machte sie einem großen Teil der europäischen Menschheit verständlich und ermöglichte gleichzeitig die Wahrung ungarländischer Eigenart.

EIN JAHR MUSIK IN DER »DEUTSCHEN WELLE«

VON

ALOIS MELICHAR-BERLIN

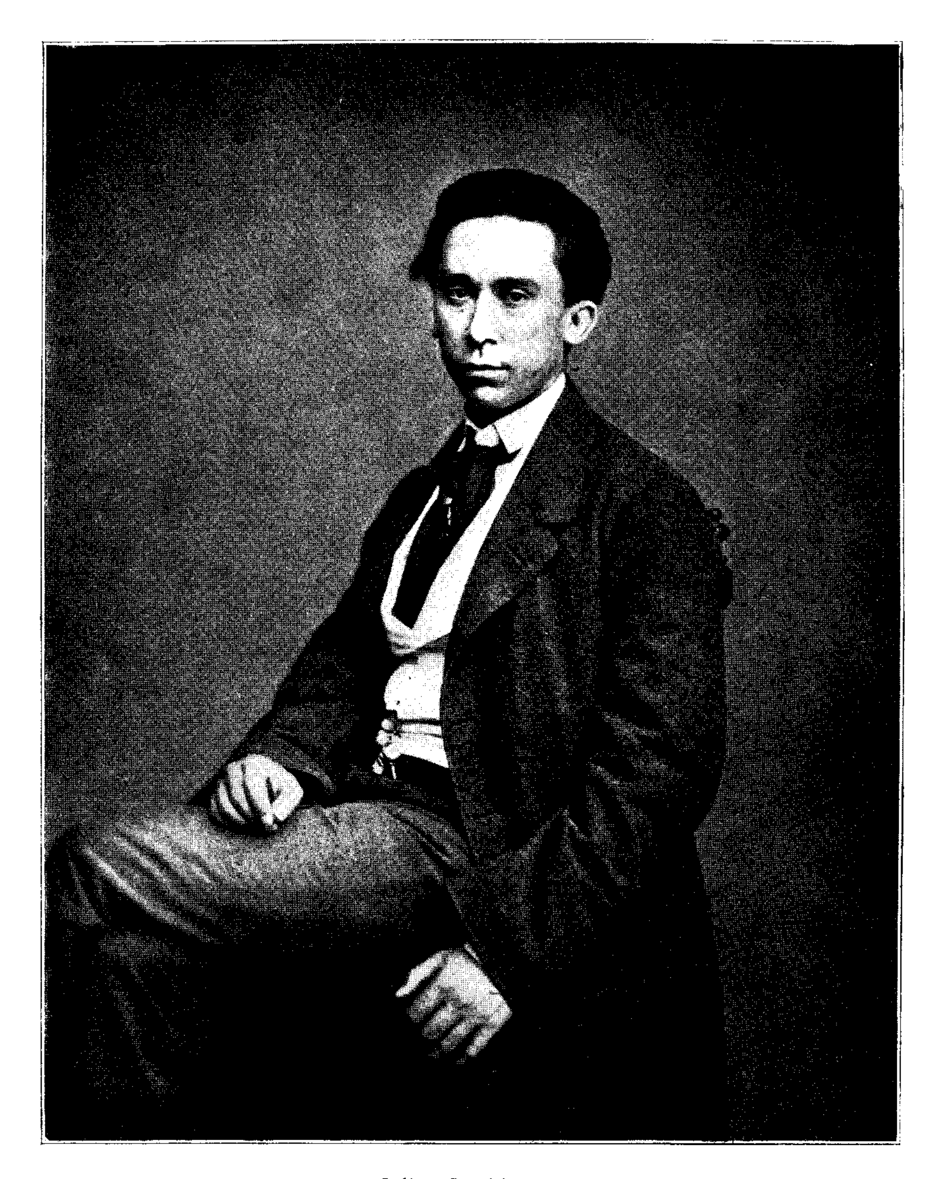
Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß die Programmgestaltung der »Deutschen Welle«, einer Institution, die nicht oberflächlichen Unterhaltungsbedürfnissen, sondern ausschließlich oder doch in erster Linie der Befriedigung einer tausendfach exemplifizierten Bildungs- und Kultursehnsucht großer Volksmassen dienen soll, keine einfache Sache sein mag und daß diese Tätigkeit nur von Personen, die über tiefe, umfassende Geistesbildung, reiches Wissen und großes Verantwortlichkeitsgefühl verfügen, die den Zeiterscheinungen, wie sie auf kulturellem, wissenschaftlichem und politischem Gebiet in sinnverwirrender Fülle auftauchen, mit offenen Augen und ohne jeden lebensfremden, verstiegenen Doktrinarismus an den Leib zu gehen sich nicht scheuen, mit Erfolg ausgeübt werden kann. Als unendlich erschwerender Faktor tritt hinzu, daß die Programmgestaltung den Bildungsbedürfnissen der heterogensten Volksteile gerecht zu werden, den Wissenshunger von Schichten und Klassen der Bevölkerung zu stillen versuchen muß, zwischen denen die krasse Verschiedenheit des politischen und weltanschaulichen Denkens, des Bildungsniveaus und der sozialen Lage mehr oder weniger scharfe Trennungslinien gezogen hat.

»Niemand kann zwei Herren dienen«, die »Deutsche Welle« muß aber Hunderten von anspruchsvollen, immer fordernden, nie gebenden Herren dienen. Hat die Programmkommission die Richtlinien, nach denen das Programm ausgearbeitet werden soll, gezogen, ist ein tragfähiges Gerüst aufgerichtet, ein klarer, bestimmter Plan, der aber elastisch genug sein muß, um auch unerwartete Forderungen des Tages unterbringen zu können, gezeichnet worden, so ist damit erst der erste Teil der Frage erledigt; der zweite nicht weniger schwierige Teil ist die Auswahl geeigneter Dozenten für die Vorträge.

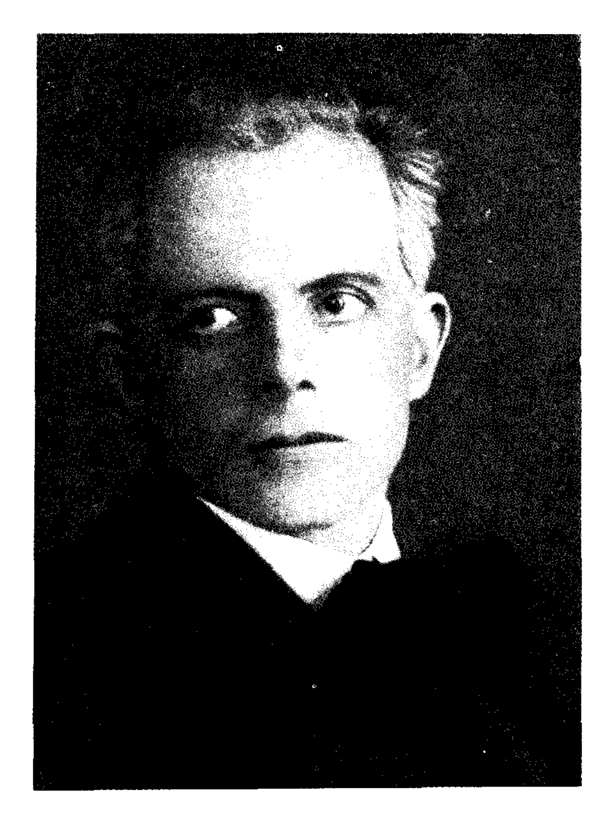
Über diese allgemeinen Voraussetzungen der Programmgestaltung eines wissenschaftlichen Rundfunks, über die besonderen Bedingungen und Schwierigkeiten, unter denen sie vonstatten geht, muß man sich im klaren sein, wenn man daran geht, die Leistungen der »Deutschen Welle«, ihre volksbildnerische Arbeit während einer relativ großen Zeitspanne, wie sie ein volles Jahr darstellt, unter die kritische Lupe zu nehmen.

Ich hielt in diesem Jahre einige musikwissenschaftliche Vorträge in der »Deutschen Welle«, und diese für mich neue Tätigkeit war der Anlaß, mich mit der Programmgestaltung dieser Institution, wenigstens was den musikalischen Teil betrifft, zu befassen. Aus dem anfänglich spielerischen Herumblättern in alten Programmen entstand der Wunsch, nachzuforschen, ob der Aufbau der musikwissenschaftlichen Vorträge nach einem sorgfältig durchdachten Plan angelegt sei, ob er eine klare Gliederung nach größeren Komplexen und die systematische Durcharbeitung bestimmter Gebiete erkennen lasse, oder ob er nur die wahllose Zusammenstoppelung und Aneinanderreihung der verschiedensten Themata zeigt. Ich arbeitete mich durch die Programme eines ganzen Jahres durch und konnte folgende statistische Aufstellung machen:

Anzahl der Vorträge	Titel der Vorträge	Dozent
	I. Spezialgebiete der Musikwissenschaft	
	a) Musiktheoretisches	
6	Das Wesen der Musik	Prof. Schünemann
4	Einführung in die musikalischen Gattungen . . .	Dr. James Simon
5	Von den Formgesetzen der Musik	Alois Melichar
	b) Musikpädagogisches	
4	Musikerziehung	Dr. Eberhard Preußner
5	Grundfragen der Musikerziehung	Prof. Schünemann
	c) Oper usw.	
10	Die deutsche Oper von Mozart bis Schreker . . .	Dr. Mersmann
4	Entwicklungsströmungen in der gegenwärtigen Oper	Dr. Mersmann
8	Die komische Oper	Dr. F. Günther
11	Vom Singspiel zur Operette	Dr. H. Fischer



Julius Stockhausen
während seiner Bühnensängerzeit
(Mannheim 1852/53)



Béla Bartók

Anzahl der Vorträge	Titel der Vorträge	Dozent
1	Die Krisis des Operntheaters	H. Teßmer
1	Die Wanderoper	v. Gudenberg
1	Über die Entwicklung der musikal. Hauskomödien	Dr. E. Fischer
	d) Das deutsche Kunstlied	
8	Das deutsche Kunstlied bis Schubert	Dr. Mersmann
6	Schubert	Dr. H. Boettcher
2	Schumann	Prof. Grabau
2	Brahms	Prof. E. Behm
4	Wolf.	Dr. G. Bagier
	e) Kirchenmusik	
14	Die Arten der Kirchenmusik (Lied, Motette, Kantate)	Prof. S. Ochs
1	Das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach	Dr. Werner
3	Passions- und Ostermusik	A. Ebel
1	Ostern in Dichtung und Musik	Dr. H. F. Christians
1	Pfingsten in Dichtung und Musik	Dr. H. F. Christians
	f) Beethoven	
2	Beethoven. Die Entwicklung seines Werkes . . .	Dr. Mersmann
6	Die früheren Sonaten B's.	Mihail Wittels
4	Die späten Sonaten B's.	Prof. M. Pauer
4	B's. Kammermusik	Dr. J. Simon
5	B's. Kammermusik (Trios)	Prof. K. Schubert
4	B's. Kammermusik (Quartette)	Prof. K. Schubert
4	B. als Liederkomponist	Dr. H. Boettcher
1	B's. Chorkompositionen	Dr. Mersmann
1	Vorlesung aus B's. Schriften	B. K. Graef
1	B. im Roman und in der Novelle	Dr. Bülow
1	B. im Roman und in der Novelle: Vorlesung aus Werken von Rilke und W. Schäfer	Dr. H. Michaelis, Albert Steffan
	Übertragung der Berliner Beethoven-Feier	
	g) Weitere Einzeldarstellungen berühmter Musiker	
2	Händel.	Prof. Abert
2	Brahms als Mensch	Prof. E. Behm
4	Wagner als Problem.	W. Schrenk
	II. Musikethnographisches	
1	Afrikanische Musik	Dr. W. Heinitz
1	Die Musik der Indianer	,,
1	,, ,, ,, Araber	,,
1	,, ,, ,, Inder	,,
1	,, ,, ,, Chinesen	,,
1	,, ,, ,, Japaner	,,
1	Erlebnisse und Studien eines deutschen Musikers im Kaukasus	Alois Melichar
1	Armenische Musik	Alois Melichar
4	Die Konkurrenz der klingenden Seele: Chorkultur von der Prärie bis zu St. Peter	Dr. W. Heinitz
1	Deutsche Musik in Siebenbürgen	Prof. D. Bickerich
2	Das auslanddeutsche Lied	Dr. P. Rohrbach

Anzahl der Vorträge	Titel der Vorträge	Dozent
2	Kulturbilder aus der Geschichte der Musik: Musik als Zauber und als Spiel.	Prof. Dr. Sachs
2	Kulturbilder aus der Geschichte der Musik: Musik als zünftiges Handwerk, Musik als freie Kunst	Prof. Dr. Sachs
	III. Verschiedenes	
6	Die Entwicklung d. Klaviermusik bis Bach u. Händel	Alice Ehlers
1	Vom Monochord zum Cembalo	Arno Huth
4	Der Anteil der Nationen an der Musikentwicklung	Dr. C. Zimmermann
2	Tonkunst und Recht	Dr. Calè
1	Deutscher Volkshumor im Lied	Emil Kühne
1	Lyriker der Romantik im Lied	Dr. Ritscher
1	Auf Mozarts Spuren in Salzburg	Dr. R. Volz
1	Die Musik im Leben des Arbeiters	Prof. Kestenberg
1	Johann Strauß schreibt Briefe	Dr. F. Günther
1	Die Bayreuther Festspiele	Prof. Golther
1	Die Musikberatungsstelle des Zentralinstituts . . .	Dr. H. Fischer
1	Ein neues Mittel zur Analyse des rhythmisch-künstlerischen Geschehens.	C. R. Blum
1	Arnold Mendelssohn zum 70. Geburtstag	Dr. Spitta

Ein flüchtiger Blick auf diese Tabelle genügt, um festzustellen, daß hier klare Zielbewußtheit die ordnende Hand im Spiele hatte, um zu erkennen, daß hier der Wille herrschte, sich nicht in Einzelaktionen zu zersplittern, sondern durch große zyklische Abhandlungen das Aufmarschgelände für das Verständnis wichtiger musikgeschichtlicher Epochen und musiktheoretischer Disziplinen zu schaffen. Geradezu mustergültig ist, um nur ein Beispiel herauszugreifen, der Komplex Beethoven durchgearbeitet. Zuerst zwei einleitende, vorbereitende Vorträge über die Entwicklung seines Werkes, dann 10 Vorträge über die Sonaten, 13 Vorträge über die Kammermusik, 4 Vorträge über sein Liedschaffen, ein Vortrag über die Chorkompositionen, schließlich — damit das Bild sich runde — eine Vorlesung aus seinen Schriften und aus literarisch bedeutsamen Werken von Rilke und W. Schäfer, in denen der *Mensch* Beethoven durch das Medium der dichterischen Einfühlungsfähigkeit beschworen wird — dies zusammen gibt ein nach allen Seiten geschlossenes musikalisch-menschliches Anschauungsbild, das im Beethoven-Jubeljahr, in welchem der führerlose, unvorbereitete Musikliebhaber im unaufhörlich strömenden Wogenschwall Beethovenischer Musik zu versinken drohte, doppelt und dreifach wertvoll war.

Eine kritische Aussetzung kann ich hier allerdings nicht unterdrücken: Es ist mir nicht recht begreiflich, warum die Sinfonien Beethovens, in denen er sein entscheidendes Wort — entscheidend für die Entwicklung der nach ihm folgenden Musik — gesprochen hat, nicht berücksichtigt worden sind. Nun, das wird sich nachholen lassen, denn ich denke mir, ob Beethoven-Zentena-

rium oder nicht, die Durcharbeitung der neun Sinfonien in der »Deutschen Welle« wird zu jeder Zeit am Platze sein. Dies um so mehr, als durch sie dem oft schauerlichen, unsachlichen Konzertführerkitsch auf den Konzertprogrammen entgegengearbeitet werden kann.

Der Zyklus »Das deutsche Kunstlied« sollte bis in die Moderne fortgesetzt werden: Strauß, Pfitzner, Marx, Reger, Mahler, Schönberg.

Etwas kümmerlich ist der musikdidaktische Teil bedacht worden: Im ganzen nur 15 Vorträge. Man soll nur nicht glauben, daß hierfür kein oder nur ein geringes Interesse im Publikum besteht. Die musikschöpferische Potenz des deutschen Volkes ist ungeheuer groß, und eine Schar von Naturbegabungen lechzt geradezu nach Belehrung.*) Ich erhielt in der Zeit meiner Vorträge über musikalische Formgesetze — ich führe dies nur zum Beweis meiner Behauptung an — Zuschriften, in denen sich das Interesse in Form der verschiedensten Vorschläge zeigte, aus allen möglichen Teilen des Reiches zugeschickt.**)

Ich glaube, es wäre nicht überflüssig und würde von einem großen Teil der Hörerschaft***) begeistert aufgenommen werden, zuerst einen ganzen *Kursus* über elementare Musiklehre einzurichten, der sich etwa über ein halbes Jahr zu erstrecken hätte und anschließend einen Kursus über Harmonielehre folgen zu lassen, der bei gewissenhafter Durchführung zirka ein Jahr dauern würde. Ich bin sicher, daß diese Musikkurse bald genau so populär sein würden wie die Sprachkurse. Schwieriger wäre Kontrapunkt und Kompositionslehre durch den Rundfunk zu unterrichten, weil bei diesen höheren Disziplinen eine der Hauptaufgaben des Lehrers in der Verbesserung der Arbeiten des Schülers besteht. Aber auch diese Schwierigkeit ließe sich beheben, wenn man es so einrichten würde, daß diejenigen Funkhörer, die an diesen Kursen teilnehmen, gegen eine kleine Sondergebühr das Recht erhielten, ihre Aufgaben an den Dozenten einzuschicken, der sie dann in verbessertem Zustand und mit Anmerkungen versehen, zurückzuschicken hätte. Dies eine Anregung.

Als eine Einrichtung von einschneidender Bedeutung halte ich die seit September eingeführten »Künstlerischen Darbietungen für die Schule«.†) Diese Idee ist so wunderbar, daß man sich nur um ihretwillen wünschen möchte, wieder ein Kind zu sein. Jeden Sonnabend von 12—13 Uhr bringt die »Deutsche Welle« eine geschlossene Darbietung musikalisch-literarischen Inhalts für die Schule. Bis jetzt wurde folgendes geboten:

---

*) Man könnte die Deutschen (wie auch alle Slawen) das Volk der Hörmenschen, die Romanen das der Sehmenschen nennen. Grob gesprochen: Was dem Deutschen die Musik, das ist dem Franzosen die Malerei.

**) Ein mir befreundeter polnischer Komponist erzählte mir, daß er nicht wenig überrascht war, als er auf seiner Sommerreise Bekannte auf einem in der Nähe der polnisch-russischen Grenze gelegenen deutschen Gut besuchte und plötzlich im Nebenzimmer meine ihm wohlbekannte Stimme im Lautsprecher hörte. Seine Freunde hatten keine Ahnung, daß er mich kenne.

***) Musikbegabte Menschen auf dem Lande (besonders Lehrer, Geistliche, Kantoren, Amateurdirigenten kleiner Chorvereine usw.) empfinden oft schmerzlich die Unmöglichkeit, regelmäßigen Unterricht in der Musiktheorie zu nehmen.

†) Sie sind in meiner Tabelle nicht angeführt.

Goethes Lyrik in Wort und Ton: Beethoven.
Goethes Lyrik in Wort und Ton: Schubert.
Goethes Lyrik in Wort und Ton: Loewe, Schumann, Wolf.
Weber.
E. T. A. Hoffmann.
Mendelssohn-Bartholdy.

Es ist wahrlich überflüssig, über die Wichtigkeit, Nützlichkeit und Schönheit dieser Idee ein Wort zu verlieren, ich sage nur das Eine: Hier wird zum erstenmal von der Möglichkeit des Radio, unsere Jugend wirklicher Kunstgenüsse teilhaftig werden zu lassen — ich spreche absichtlich nur vom Genuß und nicht von der »Belehrung« — bewußt und konsequent Gebrauch gemacht.

Noch eine statistisch interessante Tatsache konnte ich aus meiner vergleichenden Arbeit ziehen: Die Zahl der musikalischen Vorträge wird mit jedem Monat größer. Die folgende Tabelle möge das veranschaulichen.

Januar 1927 .	9	Vortragsstunden	Juni	19	Vortragsstunden
Februar	11	,,	Juli	19	,,
März	23	,,	August	13	,,
April	12	,,	September . . .	22 (18)	,,
Mai	13	,,			

Der plötzliche Anstieg von 11 Vortragsstunden im Februar auf 23 im März erklärt sich daraus, daß auf den 26. dieses Monats der 100. Todestag Beethovens fiel: Nicht weniger als 11 von diesen 23 Vorträgen sind dem großen Toten gewidmet; von den 22 Vorträgen des September entfallen 4 auf die »Darbietungen für die Schule«.

Nicht unerwähnt soll schließlich bleiben, daß die »Deutsche Welle«-Funkleitung seit ungefähr August immer häufiger Nachmittagskonzerte übernimmt, so daß jene Hörer, die hauptsächlich auf die »Deutsche Welle« angewiesen sind, nun auch mit Musik genügend versorgt werden, da die Abendübertragungen aus verschiedenen Städten, wie Berlin, Hamburg, Leipzig usw., die ja meistens musikalische Darbietungen bringen, schon seit je bewerkstelligt werden.

Ich weiß, daß meine kleine Arbeit keinen Anspruch auf wissenschaftlich-statistische Genauigkeit erheben kann, ich wollte mit ihr aber auch nichts weiter geben als eine Art produktiver Kritik, eine Würdigung des Vollbrachten, Anregungen für das noch zu Vollbringende. Ich glaube, es wäre sehr nutzbringend, wenn andere meine Idee im Hinblick auf den literarischen, kunstgeschichtlichen, weltanschaulichen und wissenschaftlichen Teil aufgreifen würden. Man könnte dann die Anteile der verschiedenen Zweige der Künste und Wissenschaften an dem »Spielplan« anschaulich darstellen, und dies wäre, meiner Meinung nach, mehr als müßige Spielerei.

JULIUS STOCKHAUSEN DER SÄNGER DES DEUTSCHEN LIEDES

VON

JULIA WIRTH GEB. STOCKHAUSEN*)

BESPROCHEN VON RICHARD HOHENEMSER-FRANKFURT a. M.

Endlich hat nun auch das Leben Julius Stockhausens, der nach seinen künstlerischen Bestrebungen und Wirkungen aufs engste mit Clara Schumann und Josef Joachim zusammengehört, eine authentische Darstellung erfahren. Das Gemeinsame dieser drei Künstler, denen übrigens Jenny Lind und in gewissem Sinne auch Liszt zur Seite stehen, war der unbedingte Wille und, man darf es wohl aussprechen, auch die unbedingte Fähigkeit, das musikalische Kunstwerk so wiederzugeben, wie es seinem Schöpfer vorgeschwebt haben muß, und sich nur in den Dienst der edelsten Kunst zu stellen. Dabei waren sie gründlich durchgebildete Musiker, deren Interesse sich keineswegs auf ihr Spezialgebiet beschränkte, und denen die künstlerische Erziehung der jüngeren Generation am Herzen lag, und zugleich nach Charakter und Bildung hochstehende Menschen, wenn auch, wie selbstverständlich, nicht ohne Ecken und Schwächen.

Welchen besonders günstigen Umständen es zu verdanken ist, daß solche Meister des Nachschaffens gleichzeitig hervortreten und das deutsche Musikleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem wesentlichen Teile bestimmen konnten, sollte vielleicht einmal im einzelnen untersucht werden. Sicher ist, daß Verschiedenes zusammentraf. Dem flachen Virtuosentum, das in den Zwanziger- und Dreißigerjahren herrschte (man denke z. B. an die Klavierkompositionen von Thalberg, Hertz, Kalkbrenner), traten mit Bewußtsein Mendelssohn und Schumann entgegen und boten mit ihren Werken den reproduzierenden Künstlern neue und würdige Aufgaben. Zugleich aber war Beethoven der musikalischen Welt noch lange nicht in seinen Tiefen erschlossen, hat doch erst Joachim das Violinkonzert und die letzten Streichquartette auf den Platz gestellt, den sie heute einnehmen. Von dem Schatz, mit dem uns Schubert beschenkt hat, war nur den wenigsten etwas bekannt; hier Bahn zu brechen, wurde eine der Lebensaufgaben Stockhausens. Ferner machte gerade um die Mitte des Jahrhunderts die Wiedererweckung der älteren Meister, besonders J. S. Bachs, rasche Fortschritte (1851 begann die kritische Gesamtausgabe seiner Werke), und damit eröffnete sich den Musikern, die die erforderliche Einfühlungskraft besaßen, wieder ein weites Feld fruchtbarster Tätigkeit. Man weiß, wie Clara Schumann, Joachim und Liszt für Bach gewirkt haben, und nicht weniger energisch setzte sich Stockhausen für ihn ein, als Sänger und als Dirigent; ja, er gründete und leitete sogar in Paris

*) Verlag: Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.

einen deutschen Bach-Verein. Daß er seine vollendete Technik und seine unvergleichliche Vortragskunst mit Vorliebe auch in den Dienst Händelscher Oratorien stellte, versteht sich fast von selbst. Schließlich erstand in Brahms noch ein neuer Genius, dessen Werken zum Leben zu verhelfen sich Clara Schumann, Joachim und Stockhausen einmütig berufen fühlten. Gerade die enge Gemeinschaft zwischen den größten schaffenden und den größten nachschaffenden Künstlern, wie sie seit den Tagen Mendelssohns und Schumanns (übrigens, auf dem Gebiet der Oper, ebenso auch bei Wagner) zu beobachten ist, wird wesentlich zur Vollkommenheit der Wiedergabe der Werke beigetragen haben.

Stockhausen freilich kam erst verhältnismäßig spät in den ihm ganz gemäßen Kreis, und seine künstlerische Entwicklung hätte leicht einen anderen Weg nehmen können, hätte er sich nicht wahlverwandt zur deutschen Tonkunst und zu den deutschen Künstlern hingezogen gefühlt; denn wenn er auch unter dem Einfluß seines Vaters in der Bewunderung für Mozart und Beethoven aufwuchs, so verbrachte er doch seine Knabenzeit im Elsaß, wo damals von einem eigentlichen Musikleben nicht die Rede sein konnte, und seine Studienjahre, 1842—1849, in Paris. Erst dann, in England, trat er der neueren deutschen Musik näher (damals wählte er 24 Schubertsche Lieder aus, um sie in Deutschland öffentlich zu singen), und erst zehn Jahre später, 1859, als er sich viel in Norddeutschland aufhielt, knüpften sich die engen Beziehungen zu Clara Schumann, Joachim und Brahms.

Überhaupt war er durch Schicksal und Beanlagung dazu bestimmt, die Höhe, auf der er schließlich stand, Schritt für Schritt zu erkämpfen. Gerade darum ist sein Leben so lehrreich für angehende Künstler. Ins Pariser Konservatorium trat er zunächst nicht als Gesangsschüler ein, da er sich nicht, wie als Gegenleistung für den unentgeltlichen Unterricht verlangt wurde, verpflichten wollte, an einer französischen Bühne tätig zu sein; doch ließ er später dieses Bedenken fallen. Als er sich einige Jahre darauf am Preisbewerb beteiligen wollte, wurde er nicht zugelassen, da sich bei einem Probesingen seine Stimme als zu schwach erwies. Der Unterricht am Konservatorium genügte ihm nicht, und so wurde er Schüler des berühmten Manuel Garcia. Es war für ihn ein unschätzbares Glück, diesen Lehrer, dessen Zuneigung er sich bald erwarb, gefunden zu haben; aber er mußte nicht nur das Honorar, sondern auch seinen Lebensunterhalt durch Erteilen von Gesangsunterricht beschaffen. Sein Organ bedurfte, wie wohl alle Baßstimmen, einer langen Ausbildung und der sorgfältigsten Trainierung, um den höchsten Ansprüchen, die er selbst stellte, gerecht zu werden. Als Garcia nach England übergesiedelt war, wagte es Stockhausen ohne pekuniären Rückhalt, ihm zu folgen, und es gelang ihm, sich in die Gunst des englischen Publikums zu singen. Aber er hielt es zur Erlangung der letzten Freiheit und Sicherheit für unbedingt erforderlich, auch auf der Bühne gestanden zu haben, und nahm daher 1852 eine Anstellung am

Mannheimer Theater*) an, die er jedoch schon im folgenden Jahre wieder aufgab, da er erkannte, daß seine Stimme nicht stark genug war. Wenn er später nochmals die Bretter betrat und drei Jahre hindurch, 1856—1859, an der komischen Oper in Paris wirkte, so geschah dies, weil er bei seinen zukünftigen Kunstreisen bereits einen Namen haben und nicht als ein beliebiger Künstler gelten wollte. Erst seit 1859 stand er als Sänger auf dem Gipfel seiner Wirksamkeit.

Aber auch jetzt noch zeigt sein Leben eine gewisse Unrast, ein häufiges Wechseln des Wohnortes und der Tätigkeit. Das hat seinen Grund in der Vielseitigkeit seiner Begabung. In ihm kämpften der Sänger, der Gesanglehrer und der Dirigent miteinander; bald gewann der eine, bald der andere die Oberhand, und erst, als er sich im höheren Alter naturgemäß fast ausschließlich der Lehrtätigkeit widmete, wurde er seßhaft.

Zu allen inneren und äußeren Schwierigkeiten kam noch ein dauernder Kampf mit seinen Eltern. Seine Mutter war in jüngeren Jahren eine hervorragende und erfolgreiche Sängerin, eine jener begnadeten Sopranistinnen, die kaum ein Studium nötig haben. Daher fehlte ihr das Verständnis für die Nöte, die ihr Sohn mit seiner Stimme hatte, und für die lange Dauer seiner Ausbildung. Schlimmer war es, daß sie, seit sie sich mit ihrem Mann, einem Harfenspieler von Ruf, aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte, immer mehr in den Bann eines engherzigen Katholizismus geriet. Nicht nur die Bühnentätigkeit, sondern sogar die Konzertreisen des Sohnes widerstrebten den Anschauungen der Eltern. Dabei vollzog sich die Entwicklung Stockhausens gerade in umgekehrter Richtung, indem er in seinen religiösen Ansichten immer freier wurde. Es ist geradezu vorbildlich, wie er erst nach langen peinlichsten Erfahrungen den Versuch aufgab, innere Übereinstimmung mit den Eltern zu erzielen, wie er sich aber niemals in seiner Liebe und Dankbarkeit für sie beirren ließ und doch den Weg ging, den er für den richtigen hielt. Überall zeigt sich die höchste Auffassung vom Beruf der Kunst und des Künstlers.

Alle Kämpfe, Enttäuschungen und Siege erlebt der Leser des vorliegenden Buches mit; denn es ist weniger eine Biographie als eine Sammlung von Briefen von und an Stockhausen und anderer zeitgenössischer Äußerungen. Wenn auch diese Darstellungsweise Wiederholungen unvermeidlich machte, so wäre ohne diese doch die unmittelbare Lebendigkeit nicht erreicht worden. Zudem gewährt sie den Vorteil, uns eine große Reihe hervorragender Persönlichkeiten nahe zu bringen, keineswegs nur Musiker, zu denen übrigens auch Wagner gehört, sondern auch Dichter, wie Klaus Groth und Fontane, Gelehrte, wie W. Lübke usw. Der verbindende Text ist feinsinnig und verständnisvoll geschrieben und hebt überall die wesentlichen Punkte hervor, so daß der Leser trotz der Masse der Briefe nicht in Verwirrung gerät.

*) Aus welcher Zeit das Porträt Stockhausens stammt, das wir unter den Beilagen dieses Heftes zeigen dürfen. *Die Schriftleitung*

Was notwendigerweise fehlt, ist eine Würdigung der Lehrtätigkeit und der Methode Stockhausens. Diese Aufgabe kann natürlich nur ein Fachmann lösen; aber es müßte bald geschehen, so lange noch Schüler Stockhausens tätig sind; denn allein nach seinen Schriften kann man einen Lehrer niemals beurteilen. Der Streit über die Gesangsmethoden wird wohl nie zu Ende kommen; aber so viel läßt sich doch sagen: Mehr als das Vorhandensein bedeutender Schüler, die selbstverständlich nicht fehlen dürfen und bei Stockhausen gewiß nicht gefehlt haben (ich erinnere nur an Hermine Spieß, R. Kaufmann, A. Sistermans, A. van Roy, O. Noe), spricht es für die Güte einer Methode und eines Lehrers, wenn auch die stimmlich und musikalisch weniger begabten keinerlei Unarten der Technik und des Vortrags an sich haben und über deutliche Aussprache und einwandfreie Tonbildung verfügen. So verhielt es sich in der Stockhausenschen Gesangsschule, deren öffentliche Darbietungen häufig zu hören ich das Glück hatte. War es gar möglich, aus solchen Kräften einen Chor zu bilden, so ist es begreiflich, daß dieser unter der Direktion des Meisters geradezu Vollendetes leistete.

Ein besonderes Verdienst des Buches liegt in der Darstellung des Künstlerlebens der Eltern Stockhausens. Die Mutter, die ihre langjährigen Konzertreisen in England erst nach ihrer Verheiratung begann und meist in Gemeinschaft mit ihrem Manne ausführte, entzückte das Publikum einerseits durch kleine Schweizerlieder und zeichnete sich andererseits in italienischen Koloraturarien der Zeit, aber auch in Händelschen Oratorien aus. Der Vater, in Köln geboren, doch früh in Paris ansässig geworden, gehörte als junger Mann zu einem kleinen Kreise, der energisch für das Bekanntwerden Beethovens wirkte und Habeneck, den späteren berühmten Beethoven-Dirigenten der »Société des concerts«, zur erstmaligen Einstudierung der »Eroica« veranlaßte. Auch ein Brief Beethovens an ihn ist vorhanden und abgedruckt.

Es dürfte klar geworden sein, daß das Buch nicht nur für Musiker und Musik- und Kulturhistoriker geschrieben ist, sondern sich an alle echten Freunde unserer edlen Tonkunst wendet. Daß es nicht schon 1926 erschien, dem Jahre des hundertsten Geburtstages und des zwanzigsten Todestages Stockhausens, daran sind nur äußere Hemmungen schuld, deren Beseitigung nicht in der Macht der Verfasserin lag.

NEUE WEGE DER KLAVIERTECHNIK

Im Oktober fand in Berlin ein Lichtbildervortrag der Pianistin *Louta Nouneberg* mit dem vielverheißenden Titel »*Die Zeitlupe in der Klaviertechnik*« statt. Da die Zeitlupenaufnahme bekanntlich jede Bewegung in zehn- und mehrfacher Verlangsamung wiedergibt und dadurch Einzelheiten der Beobachtung zugänglich macht, welche das bloße Auge nicht erkennen kann, durfte man erwarten, daß sie imstande sein wird, die Grundlage für eine Klaviertechnik von noch nicht dagewesener wissenschaftlichen Exaktheitzu liefern und damit eine bedeutende Lücke auszufüllen.

In ihrem einleitenden Vortrag stellte Louta Nouneberg zwei Hypothesen auf: 1. sei die Technik unserer Pianisten eine ökonomische, d. h. sie erreichen jede Leistung mit der kleinstmöglichen Muskelarbeit, ihre Bewegungen seien die zweckmäßigsten; 2. infolgedessen sei die Technik aller Pianisten in ihren Grundzügen identisch, nur in Einzelheiten, welche durch die anatomischen Verschiedenheiten des Spielapparates bedingt sind, verschieden. Die Zeitlupenaufnahme soll diese Annahmen bestätigt haben. Ihre Unterrichtsmethode, welche sie »Zeitlupenverfahren« nannte, hat sie nur angedeutet: die »Zeitlupenbewegung«, welche mit der gewöhnlichen, langsamen Bewegung nicht identisch ist, sollte nachgeahmt und dadurch die zweckmäßigste, ökonomische Lösung jedes pianistischen Problems gefunden werden.

Die anschließende Vorführung von Zeitlupenaufnahmen berühmter Pianisten ließ mit untrüglicher Sicherheit feststellen, daß ihre Technik weder ökonomisch noch einheitlich ist. Die Aufnahmen zeigten den fünften Finger fast ausnahmlsos in einem Zustand fortwährender Anspannung; Landowska hielt sogar alle Finger ständig krampfhaft gekrümmt, einerlei ob sie eine Anschlagsbewegung auszuführen hatten oder nicht. Horowitz spielte die h-moll-Etude von Chopin mit einem unheimlichen Kraftaufwand, mit enormen Unterarmbewegungen; Cortot die erste Etude von Chopin (C-dur) mit hochgeworfenen Fingern, — während Aufnahmen anderer Pianisten bewiesen, daß dieselben Stücke mit bedeutend geringerer Muskelarbeit ausgeführt werden können.

Demnach scheint die Grundbedingung des virtuosen Spiels — und zwar nicht nur des Klavierspiels, sondern jeder Instrumentaltechnik — nicht die Ökonomie der Bewegungen, sondern ihre Treffsicherheit, — das Wesen der virtuosen Begabung nicht eine genaue Kontrolle der Muskelempfindungen, sondern ein hochentwickelter Raumsinn und sichere Tastvorstellungen zu sein.

Wenn dies zutrifft, müßte der Instrumentalunterricht in erster Linie diese letzteren Fähigkeiten entwickeln (z. B. durch systematisches Üben mit geschlossenen Augen). Trotzdem müßte er aber auch die strengste Ökonomie anstreben, also Muskelempfindungen bewußt machen und Bewegungsvorstellungen bilden, um den schnellsten Fortschritt und die höchste Leistung erreichen zu können.

Das »Zeitlupenverfahren« scheint uns — selbst angenommen, daß es möglich ist, die Zeitlupenbewegung auf den lebendigen Menschen zu übertragen — verfehlt zu sein. Erstens bietet es keine sichere Gewähr für die Ökonomie der Anschlagsbewegung; selbst wenn diese in der zehnfach langsameren Ausführung ökonomisch wäre, könnte sie bei zunehmender Schnelligkeit unökonomisch werden; zweitens kann eine zehnfach verlangsamte Anschlagsbewegung auf dem Klavier unmöglich einen Ton hervorbringen — der hervorgebrachte Ton muß aber das oberste Kriterium der Zweckmäßigkeit der Anschlagsbewegung sein. Die Erfolge von Louta Nouneberg bezweifeln wir nicht; ein außerordentlich langsames und aufmerksames Üben kann sehr wohl Raumsinn, Tast- und Bewegungsvorstellungen entwickeln. Sie hat aber diese nicht bewußt angestrebt und deshalb keine absolut zweckmäßige und sichere Unterrichtsmethode finden können.

Jede einzelne Bewegung kann verhältnismäßig leicht ökonomisch gemacht werden, wenn ihr ein Zustand vollkommener Entspannung vorhergeht und folgt. Je schneller sie ausgeführt werden kann, d. h. je kürzere Zeit die Ausführung einer Muskeltätigkeit zwischen dem Anfangs- und Endzustand vollkommener Ruhe erfordert, um so ökonomischer wird sie werden. Die Aufgabe eines absolut zweckmäßigen technischen Unterrichts — und zwar nicht nur Musik- sondern auch Turn-, Sport-, Gymnastikunterrichts — wäre demnach 1. jede Bewegung in möglichst viele Teilbewegungen zu zerlegen; 2. jede Teilbewegung so zu üben, daß die Entspannungspausen um ein vielfaches länger sind als die Bewegung selbst; 3. aus

diesen Teilbewegungen *eine* vollständige Bewegung (eine einzelne Anschlagsbewegung) derart zusammenzusetzen, daß die Teilbewegungen sehr schnell vor sich gehen und durch sehr lange Pausen vollkommener Ruhe getrennt sind; diese Pausen erst allmählich verschwinden zu lassen. 4. Mehrere Anschlagsbewegungen einander in genau derselben Weise folgen zu lassen; die Ruhepausen zwischen den einzelnen Anschlagsbewegungen, solange es die geforderte Schnelligkeit irgend zuläßt, beizubehalten.

Diese Art zu üben verhindert überflüssige Muskeltätigkeit und muß notwendig zu einer ökonomischen Technik führen. Eine solche ist durch E. J. Bach ausgearbeitet und gelangt in nächster Zeit vor die Öffentlichkeit.

Die Zeitlupenaufnahme könnte in Verbindung mit einem sprechenden Film, der gleichzeitig Bewegung und Musik in normaler Geschwindigkeit reproduzieren würde, ein außerordentlich wertvolles pädagogisches Hilfsmittel werden. Die bloße Zeitlupenaufnahme hat gezeigt, daß die Technik unserer Pianisten mehr oder weniger unökonomisch ist; im Verein mit dem sprechenden Film wird sie ohne Zweifel den Beweis liefern, daß die ökonomische Technik die leistungsfähigere ist. *Paul Weiß*

MUSIKALISCHE BERUFSAUSBILDUNG IN RUSSLAND

(Nach einem Vortrag von *Alexander Weprik*-Moskau)

Die von *Alexander Weprik* im Verein ehemaliger Hochschüler der Hochschule für Musik in Berlin gehaltenen Ausführungen gaben ein anschauliches Bild von den Bestrebungen Rußlands, die Ausbildung der Berufsmusiker zu vereinheitlichen und zusammenzufassen. Nur in den beiden Kulturzentren Moskau und Leningrad findet diese Ausbildung auf den beiden staatlichen Hochschulen statt. Die russischen Hochschulen sind in drei Fakultäten geteilt, die in strengster Konzentration das gesamte musikalische Unterrichts- und Ausbildungsgebiet umfassen: In die *pädagogisch-wissenschaftliche* Fakultät, in die Fakultät *für ausübende Künstler* und die für *Instruktoren und Pädagogen*. Aufnahme finden nur solche Bewerber, die in verschiedenen Prüfungen sowohl auf ihrem Spezialgebiet als auch in anderen musikalischen Disziplinen ihre Eignung erwiesen haben. Außerdem wird die Auswahl der Studierenden auf die Zahl beschränkt, die Aussicht auf eine spätere Tätigkeit hat. Die Ausbildung innerhalb einer Fakultät findet in 3—5 Kursen statt; vor Absolvierung des dritten Kursus ist nochmals eine Prüfung abzulegen; wer diese nicht besteht, erhält eine Bescheinigung über den Besuch der ersten beiden Kurse. Besonders begabte Schüler können nach Abschluß der gesamten Kurse als Aspiranten am Konservatorium behalten werden, werden vom Staat besoldet und arbeiten wissenschaftlich-pädagogisch weiter. Nach zwei bis drei Jahren liefern sie einen Bericht über ihre bisherigen Arbeiten und erhalten eventuell am Konservatorium eine Lehrstelle. Auf diese Weise sichern sich die russischen Hochschulkreise ihren Nachwuchs an Lehrkräften.

Während früher auf den Konservatorien die Musik hauptsächlich zum Hausgebrauch gelehrt wurde, d. h. alle Nebenfächer als notwendiges Übel empfunden wurden, wird heute eine allgemeine musiktheoretische Bildung erstrebt; der Musiker soll Musikkulturträger sein. Gleichzeitig hat hier eine entscheidende Reform eingesetzt: das gesamte Studium aller musikalischen Nebenfächer wird auf Grund des *Musikhörens* vorgenommen. Ausgegangen wird hierbei hauptsächlich vom Chorgesang. Die Reform wird auch ganz auf die umgebende Wirklichkeit eingestellt; Produktions- oder Gewerbepraxis wird von jedem Schüler verlangt. Abgesehen von der theoretischen Ausbildung muß er auch seine praktische Befähigung, z. B. in Arbeiterklubs, beweisen. Die lebhafte Diskussion nach Schluß des Vortrages berührte noch verschiedenerlei Gebiete. Man erfuhr u. a., daß der Privatmusikunterricht in Rußland fast gar keine Bedeutung habe; in den meisten großen Städten gibt es daher *staatliche* Musikkinderschulen.

Zur Ergänzung dieser Ausführungen sei noch auf den Aufsatz von *N. Brjusowa*: Musikpädagogik in Sowjetrußland in Nr. 1 des 20. Jahrgangs dieser Zeitschrift hingewiesen.

Annemarie Hirsch

MUSIKPÄDAGOGISCHE NACHRICHTEN DES AUSLANDES

Reform des Musikunterrichts in England. Der Musikreferent im Erziehungsamt der englischen Regierung hielt auf einem Kongreß der Musiklehrer eine Rede, in der er eine durchgreifende Reform des englischen Musikunterrichts, ausgehend vom Gesangsunterricht in

den Schulen, ankündigte. Im Mittelpunkt der musikalischen Erziehung sollen künftig die alten Volkslieder und Volkstänze stehen. Gegen das Überhandnehmen des Jazz auch in der Schul- und Hausmusik fielen scharfe Worte.

In *Moskau* plant man eine *Konferenz für Soziologie der Kunst*. Von den allgemeinen Fragen, die in den Plenarsitzungen behandelt werden sollen, erwähnen wir: 1. Allgemeine Probleme der soziologischen Kunstforschung. 2. Inhalt und Umfang der soziologischen Kunstwissenschaft. — Zusammenhang und Grenzen derselben in bezug auf: a) allgemeine philosophische Kunstwissenschaft, b) Geschichte der materiellen Kultur, c) naturwissenschaftliche Methoden der Kunstforschung. 3. Probleme des Stils und der Form im Lichte soziologischer Auffassung. 4. Methodologie des marxistischen Kunststudiums. 5. Probleme der soziologischen Erschließung der modernen Kunst und deren Auswirkung im praktischen Leben. Es sind Sektionen für Literatur, Musikkunde, bildende Künste und für Theater und Kino gebildet. Auskünfte erteilt das Organisationsbureau der Konferenz für Soziologie der Kunst, Glavnauka, Volkskommissariat für Bildungswesen (Narcompros) Moskau, USSR.

Die *Tschechoslowakei* beabsichtigt einen musikpädagogischen Kongreß gemeinsam mit Deutschland durchzuführen. Der Leiter der tschechoslowakischen musikpädagogischen Bewegung ist Sektionsrat Dr. Joh. Branberger, Prag. Er schreibt im »Auftakt« VII/10: »Solche regelmäßig in zwei bis drei Jahren einzuberufende Kongresse könnten zur Gründung eines *Internationalen musikpädagogischen Verbandes* und zu tatsächlichen Fortschritten auf diesem Gebiete führen.«

Einen internationalen musikpädagogischen Kongreß bereitet *Italien* in Mailand vor. *Pr.*

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

PROBLEME DES TONFILMS

VON GUIDO BAGIER

Der Musiker ist gewöhnt, in Verbindung mit dem Begriff des *Films* an die jenseits aller ernsthaften Diskussion stehende Verwendung von »lebendiger« Musik als sogenannte Illustration durch mehr oder minder geschicktes Aneinanderreihen ausgewählter »Perlen« der Musikliteratur zu denken; er wendet sich voll Abscheu von jener Zusammenkuppelung maschineller Bildfolge und seelisch konzipierter Klangfolge. Die Versuche, durch selbständige Filmkompositionen dem Lichtbild eine würdige musikalische Begleitung zu geben, scheitern, von wenigen Fällen abgesehen, an den durch Filmproduktion und Filmvertrieb verursachten unüberwindlichen Schwierigkeiten. Man resigniert und versucht, jenes Kompromiß geschmacklich möglichst gefahrlos und anziehend zu gestalten. Große wirtschaftliche und geistige Werte liegen brach, statt produktiv zu wirken.

Die von deutschen und amerikanischen Erfindern gleichzeitig ausgebauten Verfahren des »*akustischen*« oder »*sprechenden Films*« lassen endlich andere, wertvollere Aussichten zu. Bekanntlich beruhen ihre Gedankengänge darauf, die akustische Welle wie den optischen Eindruck zu fixieren, sei es auf das harte Material der üblichen Schallplatte oder die geschmeidige Substanz des Films selbst als sogenanntes Phonogramm. Versuche der ersten Art machten bereits in den neunziger Jahren Edison, Pathé und Meßter. Sie scheiterten an dem schlechten Trichterklang der Aufnahme und nicht genügender Gleichzeitigkeit von Ton und Bild. Im letzten Jahrfünft konnte dieses Problem völlig gelöst werden: die europäischen Verfahren *Tri-Ergon* (Vogt, Massolle, Dr. Engl), *Petersen-Poulsen*, die amerikanischen *Lee de Forest*, *Movietone* wandeln die Tonschwankungen in elektrische Schwankungen, die sodann als Lichtschwankungen in Form von Schwärzungen direkt auf dem Celluloidstreifen aufgezeichnet werden. Die Wiedergabe verfolgt den umgekehrten Weg: das Phonogramm wird durch eine Selen oder Photozelle in elektrische Energie transformiert, diese durch Lautsprecher besonderer Konstruktion als Ton in den Raum geworfen. Die parallel gekuppelte gleichzeitige Aufnahme von Bild und Ton gewährleistet absolute Synchronität auf einen Bruchteil von Sekunden.

Die Bedeutung dieser Erfindung für den Musiker ist ohne weiteres klar. Er ist nicht mehr abhängig von einem in der Mehrzahl der Fälle ungenügenden Reproduktionsapparat, sondern hat die Gewähr, daß seine Musik als Tonkopie auf dem Bildstreifen parallel laufend überall in gleicher Form erklingt. Die Mängel der maschinellen Wiedergabe werden bald behoben sein: einerseits arbeitet der Film mit *Lichtschwankungen*, das heißt die bei der Platte störenden Reibungen fallen weg, sodann ist hier die Möglichkeit gegeben, von Anfang an eine Musik für die Maschine zu konzipieren, unter voller Berücksichtigung ihrer Schwächen und Vorzüge. Wer Gelegenheit hatte, praktisch mit derartigen Tonfilmfixierungen zu arbeiten, weiß, daß auf diesem Gebiet Möglichkeiten vorliegen, die von den bekannten Erfindungen der *Thereminschen* Ätherwellenmusik und des *Magerschen* Sphaerophon nicht annähernd erreicht werden — es handelt sich nicht um eine *Reproduktion*, sondern um die *Fixierung* des Klanggebildes selbst, das dauernd sodann reproduziert und beliebig oft kopiert werden kann, ohne dem Original eine Nuance seiner Ursprünglichkeit zu rauben. Die *Verewigung* der ursprünglichen Intuition des Komponisten findet statt, nicht die mehr oder minder subjektive Kunstfertigkeit eines reproduzierenden Künstlers.

Es ist nötig, daß maßgebende Musiker sich von Anfang an voll Aufmerksamkeit diesen Problemen zuwenden, damit Fehler vermieden werden, wie sie zum Beispiel auf dem Gebiet des *Radios* in seiner Jugend gemacht wurden. Einmal prinzipiell und akustisch befriedigend ausgebaut, bedeutet das Verfahren des Tonfilms geradezu die Einführung einer *neuen Notenschrift*, mit der zu arbeiten für den Musiker nicht weniger reizvoll sein wird als mit den bisherigen Behelfsmitteln. Seit den Tagen Guido von Arrezos und Rameaus sind für die Tonkunst nicht ähnlich bedeutsame Zeiten gekommen als diese, in denen wir leben. Der Begriff des *Klangs* weitet sich ins Unendliche, wird aber gleichzeitig ins Endliche gebannt durch die geistvolle Konstruktion genialer Erfinder. Sie mit würdigem Inhalt zu füllen, ist Aufgabe jedes Musikers, der nicht in retrospektiver Trauer, sondern in jugendlicher, kluger Aktivität die Würde der ihm anvertrauten Kunst zu erhalten und zu fördern bestrebt ist!

SCHALLPLATTENKRITIK

DEUTSCHE GRAMMOPHON A.G.

Eine große Anzahl von Orchesterplatten liegt in Neuaufnahmen vor. *Klemperer* dirigiert die Coriolan-Ouvertüre (B 20910/11). Die Platte ist in der Schärfe dynamischer Unterschiede außerordentlich gut gelungen. An der Platte des Vorspiels zu Tristan und Isolde (B 20 890/91) hört man dagegen Mängel der »mechanischen« Wiedergabe heraus. Neben wirklich blühend klingenden Stellen in großgespannten crescendo- und descrescendo-Bogen bleiben andere Teile der Partitur dünn im Klang, substanzlos. Das Lebendige, Fließende des Originalklanges fehlt ihnen noch. Besonders der Bläserklang tritt oft zu scharf heraus, wirkt dann wieder matt und glanzlos. Allerdings wird man zugeben müssen, daß manche Fehler im Material der Instrumente selbst liegen, also auf das Konto der Nebengeräusche der Orchesterinstrumente zu setzen sind. Doch wird es immer einige Stellen der Orchesterpartituren geben, die die Schallplatte im Klangideal einfach nicht erreichen kann. Zu ihnen gehört sicher der Anfang des Lohengrin-Vorspiels (B 20 888). Der schwebende Klang wird auf der Platte starr und dünn zugleich. Vielleicht wird bald ein neuer Weg von der Schallplattenindustrie beschritten werden, der, den Klanggesetzen der Schallplattenwiedergabe folgend, Originalmusik für die Schallplatte anstrebt und eine Beschränkung auf die Aufnahme und Übertragung der alten Konzertmusik ablehnt. Denkbar ist diese Entwicklung sicher.

Eine besonders feine Hand im Abschattieren der klanglichen Flächen beweist *Oskar Fried*, der die Ouvertüre von Suppés »Dichter und Bauer« (B 61 174/5) dirigiert. Das Heer der prominenten Kapellmeister vertreten auf der Schallplatte weiter *Erich Kleiber* in Schuberts Rosamunde (B 20 908/9), *Mascagni* in Ouvertüre Die Masken (B 20 880) und *Schillings* (Tristan und Lohengrin).

Von den Sängerplatten bereiten das von *Schlusnus* gesungene Torerolied (B 22 345) und »Nun ist's vollbracht« aus Undine (B 22 346) fast ungetrübte Freude. Auch *Felicie Hüni-Mihacseks* Mozart-Gesang ist klar in der stimmlichen Wiedergabe (B 24 359). Charpentiers Arie aus »Louise« gehört dagegen nicht zum Besten, was die Schallplatte bieten

kann. Daß man *Sigrid Onegins* Brahms-Liedern »Auf dem Kirchhof« (B 4143) und »Sapphische Ode« (B 4142) nicht restlos zustimmen kann, liegt einmal an der instrumentalen Begleitung, dann aber auch an der Art ihres Vortrages. Einen künstlerisch vollendeten Eindruck rufen diese Platten jedenfalls nicht hervor.

Nach wie vor erstaunlich bleibt die Orgel als Instrument auf der Schallplatte. Nur an zartesten Pianostellen in langsamem Zeitmaß beginnt der Ton durch Schwebungen seine Höhe störend zu verändern. Professor *Sittards* neueste Leistungen sind Regers Toccata d-moll op. 59 (B 27152) und das Finale aus Liszts Phantasie und Fuge »ad nos ad salutarem undam«.

Auf dem Wege über das Negro spiritual begeben wir uns von der Kirchenmusik zur modernen Tanzmusik. Von diesen alten Negergesängen beeinflußt sind die Gesänge der *Merrymakers*. Ein Vorsänger singt, der Chor antwortet, alles klingt wie improvisiert. Die Stimmen selbst sind weich und zart, oft nur noch summend. Diese Platten: »Blue Skies« (3441 A, Brunswick) und »Mine« (3441 B) kann man immer wieder hören.

Das neueste Volksinstrument, das Saxophon, hört man auf zwei Platten als Soloinstrument. Deutlich heben sich die zwei Seelen dieses Volksbetörers ab; die eine ist die lustige, lebendige, rhythmisch bewegte, die andere die sentimentale, gefühlvolle, höchst unsachlich kitschige Saxophonseele. Vor dieser zweiten wäre im Namen aller Antiromantik feierlichst zu warnen. Den Saxophon-Ulk, den *Rudy Wiedoeft* bläst, höre man sich aber getrost an. (3395 A). Dagegen ist die Melodie »Im Orient« von geringem musikalischen Wert.

ELECTROLA *)

Bei der Electrola erscheinen soeben einige hochwertige Weihnachtsplatten. Der *Staats- und Domchor* singt unter Leitung von *Rüdel:* »O du fröhliche« (E G 223), aus dem Weihnachtsoratorium »Wie soll ich Dich empfangen« und »Dein Glanz all' Finsternis verzehrt« (E G 521), »Joseph, lieber Joseph mein« (in der Bearbeitung von Siegfried Ochs). Für Regers »Maria Wiegenlied«, gespielt vom *Celloquartett* der Staatsoper (E G 520), kann ich mich in dieser Wiedergabe wenig begeistern. Auch »Vom Himmel hoch«, bearbeitet für Meisterharmonium, Cello und Violine, ist klanglicher Notbehelf. Von den Neuerscheinungen des Monats November sind rühmlichst zu nennen die Chöre, die *Ochs* dirigiert. Volkslieder, zumeist in der Bearbeitung von Ochs selbst, werden vom *Philharmonischen Chor* klangschön und frisch gesungen. (Platten: Die Bintschgauer wollten wallfahrten gehn, E W 24; Ach wie ist's möglich denn; Wächterlied, E H 73). Daß die alte Klavierliteratur für die Schallplatte ungeeignet ist, beweist wieder *Marc Hambourg* mit seinen Mendelssohn-Platten. Zum Schluß sei *Blechs* Wiedergabe der Leonore Nr. 3 (E J 131) als klangliches Meisterstück gerühmt.

LINDSTRÖM-KONZERN *)

Columbia: Während die Platten mit Berlioz' »Romeo et Juliette« klanglich nicht durchweg befriedigen können, vermitteln italienische Gesangsplatten mit ersten Solisten und dem *Scala-Chor* stimmliche Höchstleistungen. (Bellini und Donizetti, L 1992.)
Odeon: Arthur Bodanzky dirigiert das Meistersingervorspiel. Die Platte ist durchaus zu empfehlen. (O. 8320 a—c.)
Parlophon: Gotthelf Pistor und *Ivar Andresen* singen unter Leitung von *Dr. Weißmann* aus »Parsifal«. Beide Stimmen kommen zu günstiger Wirkung. — *Julian Fuhs* konzertiert mit seinem Jazzorchester höchst glanzvoll und lebendig die bekannte, aber trotz allem musikalisch belanglose »Rhapsody in Blue«. *Eberhard Preußner*

*) In diesen Besprechungen müssen wir uns auf kurze Anzeigen beschränken, da das Material erst knapp vor Redaktionsschluß einlief. Das nächste Heft wird über Electrola und Lindström-Konzern ausführlicher berichten.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (7. u. 8. Oktober 1927). — »Verdi im Spiegel seiner Briefe« von *Erich Bachmann*.

BERLINER TAGEBLATT (1. Oktober 1927). — »Verschiebungen in der musikalischen Produktion« von *Kurt Weill*. »In Deutschland zeigt sich am deutlichsten, daß die musikalische Produktion eine neue Existenzberechtigung gewinnen muß. Hier ist auch unverkennbar eine Umschichtung des Publikums zu beobachten. Die gesellschaftlichen Künste, einer anderen Zeit und einer anderen Kunsteinstellung entstammend, verlieren immer mehr an Boden. Die neue Orchester- und Kammermusik, für die früher auf seiten des Publikums eine regelrechte Nachfrage herrschte, ist heute fast ausschließlich auf Musikgesellschaften, auf Organisationen zur Pflege neuer Musik angewiesen, deren Hörerkreis sich hauptsächlich aus Musikern selbst zusammensetzt. Die Musik sucht daher Annäherung an die Interessengebiete eines breiteren Publikums, weil sie nur so ihre Lebensfähigkeit bewahren kann. Sie tut es zunächst, indem sie die in den letzten Jahren gewonnene Leichtigkeit und Musizierfreudigkeit benutzt, um eine wertvolle ›Gebrauchsmusik‹ zu schaffen. Das ganze Gebiet der mechanischen Musik und der Filmmusik soll nicht mehr einer billigen Tagesware allein überlassen bleiben, sondern eine junge Musikgeneration ist bemüht, auch diese Zweige der Musikübung, an denen das große Publikum selbst interessiert ist, von sich aus zu bearbeiten und auszugestalten. Es liegt heute nur noch an dem Willen der einschlägigen ›Industrie‹, die wertvollsten Kräfte unter den jungen Musikern für sich zu gewinnen und ihnen damit die Basis zu einer neuen Entfaltung zu geben, die keineswegs irgendeine Verflachung in sich schließen muß.«

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (4. Oktober 1927). — »Was geht bei Theremin vor?« von *Siegfried Hartmann*. Über die physikalischen Grundlagen der Ätherwellenmusik.

DIE VOLKSBÜHNE (15. Oktober 1927). — »Maschinenmusik« von *Eberhard Preußner*.

FRANKFURTER NACHRICHTEN (19. Oktober 1927). — »Ätherwellenmusik und menschliche Strahlung« von *Emil August Glogau*.

FRANKFURTER ZEITUNG (15. Oktober 1927). — »Die Entstehung einer neuen Klangwelt« von *Guido Bagier*. Zum Problem des »tönenden Films«.

FRÄNKISCHER KURIER (30. September 1927). — »Das Klavier in seiner historischen Entwicklung« von *Wilhelm Matthes*. — »Schwarze Schmach« von *Wilhelm Matthes*. Gegen Křeneks »Jonny spielt auf«.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (14. Oktober 1927). — »Die Kunst des Dirigenten« von *Erwin Kroll*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (15. Oktober 1927). — »Um die Musik der deutschen Schule« von *Adolf Aber*. Betrachtungen zur Dresdener Reichsschulmusikwoche.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (16. Oktober 1927). — »Alte Musikinstrumente« von *Arno Huth*. — »Musikinstrumente der Neuzeit« von *Curt Sachs*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (2. Oktober 1927). — »Monozentrik« von *W. Harburger*. Über Hans Schürmanns neue Musiktheorie. — (6. Oktober 1927). — »Das verjazzte Deutschland« von *Siegmund v. Hausegger*. — (9. Oktober 1927). — »Probleme des Opern-Spielplanes« von *Hans Teßmer*. — (23. Oktober 1927). — »Drei unbekannte Bruckner« von *Friedrich Rein*. Über Bruckners d-moll-Requiem, seine »Missa solemnis« in h-moll und eine Jugendmesse in C-dur. — »Die Gruppe der Sechs« von *Carl Schmidt*. — (25. Oktober 1927). — »Vom französischen Geistesleben. Philosophie und Musik« von *Ernst Robert Curtius*.

VOSSISCHE ZEITUNG (8. Oktober 1927). — »Jazz auf der Opernbühne« von *H. H. Stuckenschmidt*. — (15. Oktober 1927). — »Böcklin als Maler der Musik« von *Hugo Marcus*. — (22. Oktober 1927). — »Das musikalische Schaffen« von *Max Dessoir*. Grundlegendes zum Schaffensprozeß. »Das musikalische Schaffen bestätigt, daß aus der Subjektivität ein Objektives hervorzugehen vermag.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./39—41, Berlin. — »Historisches zum modernen Gesellschaftstanz« von *Karl Gustav Fellerer*. — »Der ›Stil‹ und das Prinzip des ›Absoluten‹« von *Martin Friedland*. »Daß es einen ›Zeitstil‹ und überhaupt eine zeitliche Relativität der

Kunstanschauung gibt, sollte niemand mehr bestreiten, der nur einen Blick in die Musikgeschichte geworfen hat. Aber davon abgesehen, unsere musikalische Hörart und Hörfähigkeit ist so relativistisch, daß sie von Generation zu Generation, ja von zehn zu zehn Jahren, wechselt.« — »Der ›Heine-Liederstrauß‹ des jungen Hugo Wolf« von *Ludwig Heß*. — »Epilog zum Frankfurter Musikfest der internationalen Gesellschaft für neue Musik« von *Lotte Kallenbach-Greller*. — »Die Krise der Persönlichkeit im Spiegel der modernen Kunstgesinnung« von *Walter Abendroth*. »Der Kampf der Zukunft ist der Kampf um die Realität des Geistigen — und diese ist mit dem Faktum der Persönlichkeit beinahe identisch. Der *Gegenstand* der Kunst: der wird den Ausschlag geben.« — »Der Musikliebhaber als Kulturfaktor« von *Heinz Pringsheim*. — »Vorschläge zur Orchestererziehung« von *Jón Leifs*. Vorschläge für ein neu zu gründendes vorbildliches Orchester, für eine Orchesterakademie. — »Die letzten Liederwerke Hans Pfitzners« von *Peter Wackernagel*. — »Kulturschutzbewegung« von *Paul Schwers*.

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/5, Berlin. — »Gluck der Musiker« von *Hans Joachim Moser*. — »Gluck und Wagner« von *Hermann W. v. Waltershausen*.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED XXIX/8, Wien. — »Wege der musikalischen Volksliedforschung« von *Artur Hübner*. — »Deutsche Volkslieder aus Nordmähren« aufgeschrieben von *Alexander Pöschl*.

DAS ORCHESTER IV/19—20, Berlin. — »Die Anfänge der Instrumentationskunst« von *Hans Joachim Moser*.

DER TÜRMER XXX/1, Stuttgart. — »Othmar Schoeck« von *Hans Corrodi*.

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 58. Jahrg./39—42, Berlin. — »Die Beseitigung der Künstleragenten« von *Richard Treitel*. — »Nochmals: der staatlich geprüfte und der anerkannte Privatmusiklehrer« von *Rudolf Raky*. — »Gehörbildung« von *E. Feudel*. — »Wie muß ein Film-Musikszenarium beschaffen sein?« von *W. Wlaikow*. — »Der Schutz des künstlerischen Schaffens« von *Georg Gräner*. — »Musikpädagogik und allgemeine Pädagogik« von *Eberhard Preußner*.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XIX/40—42, Berlin. — »Der Chorgesang im Zeichen des geistigen Aufstieges« von *Kurt Sommerer*. — »Rückwirkungen der Bestrebungen neuzeitlicher Musikpflege auf das Chorvereinswesen« von *Ernst Schlicht*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 460/461, Berlin. — »Schule und Privatmusikunterricht« von *Katharina Ligniez*. — »Musikalische Jugendbewegung (von ihr selbst aus gesehen)« von *Ekkehart Pfannenstiel*. — »Die Handhabung des preußischen Erlasses über den Privatunterricht in der Musik« von *A. Günther*. — »Zum Gedächtnis Hermann Aberts« von *Hans Boettcher*.

DEUTSCHES VOLKSTUM IX (Oktober 1927), Hamburg. — »Die Musik im Dienste der Industrie« von *Hermann Unger*.

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/10, Berlin. — »Erziehung zur neuen Musik« von *Siegfried Günther*. — »Das Erlebnis im Musikunterrichte« von *Richard Wicke*. — »Gedanken über die neuen Richtlinien für den Musikunterricht an Volksschulen« von *Fritz Haupt*. — »Deutschunterricht und Musikerziehung« von *Felix Oberborbeck*.

DIE MUSIKWELT VII/10, Hamburg. — »Goethe als Operntext-Dichter« von *Franz Adam Beyerlein*.

DIE STIMME XXII/1, Berlin. — »Die Richtlinien für den Musikunterricht an Volksschulen« von *Bernhard Runge*. — »Der Sprachlaut als Stimmerzieher« von *Anton Schiegg*. — »Gesang-Stil« von *Edwin Janetschek*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/13—14, Dortmund. — »›Selbstanzeige‹« von *Hans Joachim Moser*. — »Musik und Philologie« von *H. Lütjen*. — »Der schwäbische Dichterkreis in der Musik« von *Ad. Fritzsch*. — »Rundfunk und Musikunterricht der höheren Schulen« von *Jeuckens*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLIX/6, Berlin. — »Clara Schumann und Johannes Brahms« von *Justus Hermann Wetzel*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVII/6—7, Wien. — »Kulturgeschichte und Musikkritik« von *Eduard Beninger*.

NEUE MUSIK-ZEITUNG 49. Jahrg./1—2, Stuttgart. — Der neue Herausgeber *Alfred Burgartz* beginnt mit seinem Programmentwurf. — »Tradition und Fortschritt« von *Hermann W. v. Wal-*

tershausen. — »Grotesken und Marionetten« von *Erich Steinhard.* — »Musik, Tanz, Vitalität« von *Walter Harburger.* — »Zu Max Friedlaenders 75. Geburtstag« von *Otto Erich Deutsch.* — »Tänzerkongreß« von *Hans Brandenburg.* — — »Busoni-Briefe«. Ein Fragment eines Busoni-Briefes wird mitgeteilt. In ihm heißt es: »Eine Parallele zwischen Liszt und mir besteht nun allerdings (allerlei Ochsen haben mit den Hörnern darauf gestoßen!) — aber der Fall ist durchaus nicht identisch, — bis auf die Auffassung, die man ihm gibt. Ich glaube, daß er sogar umgekehrt liegt; in dem Sinne, daß Liszt unbedingt der größere Pianist gewesen, und ich vielleicht der echtere Komponist bin. Zum Beispiel in der Technik der Komposition ist an L. leider so manches auszusetzen, das in meinen Partituren nicht vorzufinden ist. Liszt schritt in seiner Wegerichtung vom ›Italienischen‹ zum ›Deutschen‹: mein Weg führt vice-versa. — Geplündert und verleugnet werden wir beide; darin habe ich die historische Ehre ihm zu gleichen. Sicher scheint mir, daß wir zwei Pfeiler an der nämlichen Brücke sind.« — »Das Stilerlebnis im mittelalterlichen Kunstwert« von *Rudolf Fischer.* — »Ein neuentdecktes Requiem Joseph Haydns« von *Ernst Fritz Schmid.*

PULT UND TAKTSTOCK IV (September/Oktober 1927), Wien. — Sonderheft: Rundfunk. — »Tonkünstler und Rundfunk« von *Alfred Szendrei.* — »Rundfunk-Probleme« von *Ernst Latzko.* »Der nächste Schritt, der logischerweise in dieser Richtung getan werden müßte, wäre die Konstruktion von neuen, nur für den Rundfunk bestimmten Instrumenten, von Instrumenten, die keine Obertöne erzeugen. Solche Versuche sollen in Amerika tatsächlich schon gemacht worden sein und ein derartiges ›obertonloses‹ Instrument, das Pianorad, eine Art Klavier, eine Erfindung des bekannten Radiotechnikers Gernsback, soll in Neuyork bereits in Gebrauch sein. Wenn man sich diese Entwicklung weiter ausdenkt, würde nach einer Reihe von Jahren das ganze Rundfunkorchester nur mehr aus solchen neuen, nach dem gleichen Prinzip gebauten Instrumenten bestehen. Und zweifellos würde sich die Übertragung der von diesem Orchester gemachten Musik durch große Reinheit, Sauberkeit, Präzision auszeichnen, es würde die denkbar höchste Objektivierung des Klanges erzielt werden. Der Musiker muß dem aber entgegnen, daß diese künstliche Unterdrückung der Obertöne die schwersten Gefahren in sich birgt, da die Obertöne für die Klangfarbe und das Volumen des Klanges von entscheidender Bedeutung sind. Daß es manchmal so schwer ist, im Rundfunk eine Stimme wieder zu erkennen, daß es manchmal Schwierigkeiten macht, Instrumente voneinander zu unterscheiden (übrigens die gleiche Erscheinung wie bei Schallplatten), liegt ja nur daran, daß in diesen Fällen die Obertöne, die für die Klangfarbe maßgebend waren, nicht übertragen wurden. Durch eben die Maßnahmen, durch die Sauberkeit und Präzision erreicht werden, gehen Glanz und Farbe verloren, eben die Erfindungen, die höchste Objektivierung des Klanges erzielen, unterdrücken alles Persönliche, Subjektive. In dem Ausgleich dieses Gegensatzes, des Gegensatzes zwischen Technik und Kunst, zwischen Präzision und Farbe, zwischen Sachlichkeit und Persönlichkeit, liegt das Rundfunkproblem der Zukunft.« — »Einiges über das Radio« von *Max Ast.* — »Die Klangfarben der Orchesterinstrumente und Singstimmen im Rundfunk« von *Hermann Ambrosius.* »Zusammenfassend ergibt sich: Der Instrumentenklang im Rundfunk läßt sich bis zu einem gewissen Grade durch künstliche Mittel, sachgemäße Aufstellung der Musiker, dynamische Veränderungen bei der Darbietung, dem natürlichen Klang annähern; auch durch instrumentatorische Retuschen: Herausarbeitung einer Oboensolostimme, Lichtung eines zu dicken Bläsersatzes (zur Vermeidung von Kombinationen) oder eines ganzen Tuttisatzes läßt sich der Orchesterklang verdeutlichen; aber gegen akustisch ungenügende Räume und Begrenzung des Frequenzbandes durch die Rundfunkapparatur sind diese künstlichen Mittel machtlos. Da hilft nur eines: Anpassung der Räume an die Anforderungen des Rundfunks und immer größere Vervollkommnung der technischen Mittel.«

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/33—36, Köln. — »Überfremdung« von *T.* — »Verdi-Regie in Deutschland« von *Siegfried Melchinger.* — »50 Jahre Schutzfrist« von *Georg Göhler.* — »Blasmusik« von *J. Bach.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./40—42, Berlin. — »Betrachtungen zum ›Saison‹-Beginn« von *Max Chop.* — »Das Tier in der Musik« von *James Simon.* — »Anton Rubinstein über die russischen Verhältnisse seiner Zeit« von *Marie v. Knorring.* — »Künstler und Kritiker« von *Jón Leifs.* — »Franz Liszt als Künstler und Mensch« von *Max Chop.* — »Hugo Wolf und Kleist« von *S. Brichta.*

SOZIALISTISCHE MONATSHEFTE XXXIII/65, Berlin. — »Die Situation der europäischen Musik« von *Hans Heinz Stuckenschmidt.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/10 u. 11, Hildburghausen. — »Licht und Schatten in Nürnbergs gottesdienstlicher Entwicklung« von *Wilh. Herold.* — »Die Geschichte der Orgeln in der Spitalkirche zu Nürnberg« von *Rudolf Wagner.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./10, Leipzig. — »Rund um die Dominante-Tonica-Stelle der Eroika herum« von *Alfred Heuß.* — »Regers ›Sinfonietta‹« von *Hermann Grabner.* — »Elektrische Musik« von *Siegfried Kallenberg.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IX/11—12, Leipzig. — »Zur Phänomenologie des Zuhörens« von *Günther Stern.* Ein lesenswerter Aufsatz. — »Zur Biographie Clemens non Papas« von *K. P. Bernet Kempers.* — »Ein unbekanntes Schreiben von Heinrich Schütz« von *F. A. Drechsel.* — »Wichtige Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1926« von *Wilhelm Altmann.* — »Musikalische Zeitschriftenschau« von *Gustav Beckmann.*

AUSLAND

DER BUND III/6—8, São Paulo. — »Das deutsche Volkslied« von *Hermann Thümmel.* — »Warum ich den ›Fidelio‹ liebe«, ein Schwärmerbrief von *Carl Söhle.* — »Dr. Heinrich Knoedt zum Gedächtnis« von *H. Th.* — »Zigeunermusik« von *Hermann Thümmel.*

NEUE SCHWEIZER RUNDSCHAU XX/10, Zürich. — »Musikbetrieb« von *Heinrich David.* »Es ist nicht auszudenken, was geschehen würde, wenn die Konzerte einmal zum Beispiel ohne Programm, ohne Nennung der Werke und Ausführenden stattfänden, insbesondere auch ohne nachfolgende ausführliche Besprechung in der Zeitung. Wenn die Leute so gezwungen wären, über das Gehörte ohne jegliche gewohnte Eselsbrücke selbständig nachzudenken?« — »Die Jazz-Musik« von *Amy Chatelain.* — »Seiten aus meinem Leben« von *F. J. Schaljapin.*

DER AUFTAKT VII/10, Prag. — »Fortschritt« von *Erich Steinhard.* »Die Musikdurchdringung Deutschlands hat einen Grad erreicht, der in der Geschichte der europäischen Musikkultur noch nie dagewesen ist.« — »Der kommende musikpädagogische Kongreß und seine Methoden« von *Joh. Branberger.* Über den Plan eines gemeinschaftlichen Kongresses von Deutschland und der Tschechoslowakei. — »Musik und Staat« von *Leo Kestenberg.* »Die vom Staate geförderte Erfahrung des ganzen jungen Menschen, die sich auch in der Unterstützung der Jugendbewegung, des Sports, der körperlichen Ertüchtigung äußert, kann nicht vor dem Musikunterricht Halt machen ...« — »Grundlagen einer Erziehung zur Musik« von *Eberhard Preußner.* — »Musikkultur und Musikerziehung« von *Walter Kühn.* — »Die Reformen« von *Ernst Dahlke.* — »Vom Wesen der Methode« von *Friedrich Noack.* — »Rückkehr zur Musik« von *Arnold Ebel.* — »Die Jugendmusikbewegung« von *Fritz Jöde.* — »Privatunterricht« von *E. Jos. Müller.* — »Neue Wege der Kultur« von *Elisabeth Noack.* — »Ein kunsterziehlicher Grundbegriff« von *Susanne Trautwein.* — »Studienreferendar und Studienassessor« von *Otto Spreckelsen.* — »Neue Klaviermusik für die Jugend« von *Siegfried Günther.* — »Strawinskijs Oratorien-Oper ›König Ödipus‹« von *Adolf Weißmann.*

THE CHESTERIAN IX/65, London. — »Die aktuelle Verwandtschaft zwischen Musik und Tanz« von *Ernst Schoen.* — »Musik in Holland« von *Willem Pijper* und *Paul Sanders.* — »Der Einfluß des Jazz« von *Poldowski.* — »Klavierkompositionen in den Vereinigten Staaten« von *A. Walter Kramer.* — »Themen« von *R. W. S. Mendl.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1016, London. — »Praetorius und Mersenne« von *Gerald R. Hayes.* — »Busenellos Libretto zu Monteverdis ›l'incoronazione di Poppaea‹: seine Stellung in der Geschichte des Dramas und der Oper« von *Robert Louis Stuart.*

THE SACKBUT VIII/3, London. — »Einige Notizen zum Fidelio« von *W. G. Whittaker.* Über Lothar Wallersteins Inszenierung. — »Wenn Sie nach Amerika kommen ...« von *Robert A. Simon.* Eine Schilderung dessen, was den Künstler in Amerika erwartet, eine Warnung vor leichtsinnig unternommenen Konzertreisen. — »Sommermusik in Neuyork« von *R. H. Wollstein.* Über die Formen amerikanischer Volksmusik, über Dilettantenchöre, über Parkmusiken und ihre Programme. — »Die autobiographische Anekdote« von *Felix Goodwin.*

LA REVUE MUSICALE VIII/11, Paris. — »Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte« von *Romain Rolland.* Rolland untersucht den Brief nach seiner psychologischen Seite hin und

kommt zu dem Resultat, daß Beethoven »nach dem ganzen Ton des Briefes« bei seiner Abfassung kein junger Mensch mehr gewesen sein kann; er besaß bereits das Urteil des Erfahrenen. Nach diesen Gesichtspunkten untersucht Rolland die vier möglichen Daten 1795, 1801, 1807 und 1812. Der Autor entscheidet sich für das letzte Jahr. »Es ist sicher, daß der Brief vom Juli 1812 datiert und daß er durchaus nicht etwa, wie man bisher glaubte (zur Zeit als man ihn nicht weit von der Entstehung der Mondscheinsonate ansetzte), den ersten Ausbruch, sondern vielmehr das letzte Flackern dieser ganzen Periode von zehn bis zwölf Jahren einer ununterbrochenen Liebesglut darstellte, aus der ein unendlicher Strom von Leidenschaft und Schaffenskraft entsprang (1801—1812). Dieser Brief rückt in hellstes Licht jenen zügellosen Herrscher Beethoven, den die Augen Bettinas und Goethes gesehen haben und der 1814—1815 im Zenit des Triumphes steht. Diese Fülle physischen Lebens hat seinen musikalischen Ausdruck in der 7. und 8. Sinfonie gefunden. Das sind die Früchte dieser leidenschaftlichen Jahre.« — »Die flämischen Ahnen Beethovens« von *Ch. van den Borren.* — »Der Jazz« von *Arthur Hoe·ée.* — »Antigone von Arthur Honegger« von *Léo Mélitz.*

LA REVUE PLEYEL Nr. 48 (September 1927), Paris. — »Debussy als Schüler des Konservatoriums vor der Kritik« von *Léon Vallas.* — »Die flämische Herkunft Beethovens« von *Ernest Clossow.* — »Der Stil Ravels« von *Roland-Manuel.*

LE MENESTREL 89. Jahrg./39—42, Paris. — »Dufay und das Musikleben im 15. Jahrhundert« von *Julien Tiersot.*

MUSIQUE I/1, Paris. — »Der Stil von Maurice Ravel« von *Roland-Manuel.* — »Das Anfangsmotiv des ›Boris Godunoff‹« von *M. D. Calvoco·essi.* — »Die Maschine und die Musik« von *Emile Vuillermoz.* — »Erinnerungen« von *André Obey.* — »Schallplattenmusik« von *Roger Bichart.*

IL PIANOFORTE VIII/9—10, Turin. — »Der wahre ›Boris‹« von *Vittorio Gui.* — »Musikalische Seiten bei Ugo Foscolo« von *Arturo Pompeati.* — »Vincenzo Davico« von *Edg. Carducci-Agustini.* — »Das Metronom« von *Luigi Perrachio.* — »Das Orchester« von *Salvino Chiereghin.* — »Die zeitgenössische schwedische Musik« von *Fritz Tutenberg.*

MUSICA D'OGGI IX/8, Mailand. — »Die Musik in Rußland« von *M. Ivanoff-Boretzky.* Über die russische Musikwissenschaft, die Konservatorien, die Zirkel und die nationale Frage. — »Antonio Somma« von *Tancredi Mantovani.*

DE MUZIEK II/1, Amsterdam. — »Rund um Strawinskij« von *Matthijs Vermeulen.* — »Wissenschaft und Tonkunst« von *J. Conradi.* Von Pythagoras bis Schopenhauer. — »Jazz« von *Karel Mengelberg.*

CRESCENDO II/3, Budapest. — »Der verkannte Rossini« von *Giuseppe Radiciotti.* — »Moderne amerikanische Komponisten« von *Henry Cowell* und *Stephan Szelényi.* — »Die Methode ›Berlitz‹ in der Musikerziehung« von *Otmár Sígody.*

HUDEBNÍ VÝCHOVA VIII/7, Prag. — »Die Musik im Leben der Nation« von *Vlastimil Blažek.*

Eberhard Preußner

MUSIK UND REVOLUTION 1927/9 (September), Moskau. — »›Das letzte Wort‹ der überlebten Kultur« von *E. M.* »Die Epoche des entwickelten Industrialismus in der Umhüllung der kapitalistischen Einrichtung zeitigte eine eigenartige Kultur. Als ›letztes Wort‹ dieser Kultur zeigt sich einstweilen der Konstruktivismus . . .«, der, wie es am Schluß der Ausführungen heißt, »ein verspätetes Produkt einer überlebten Kultur sei und ein bequemer Deckmantel für alle die, die gegen das Aufbauen eines neuen Lebens sind.« — »Von der vorbereitenden Arbeit der Chor- und Instrumental-Klubkollektivs zur Feier der zehnjährigen Oktober-Revolution« von *N. Demjanoff.* »Hauptprinzipien dieser Arbeit sind 1. Ergreifen und Organisieren aller zählenden musikalischen Kräfte, 2. Aufruf der Massen zu einer ausgedehnten musikalischen Tätigkeit, 3. die Möglichkeit geben zu einer umfangreichen Kundgebung in einer würdigen künstlerischen Form, den (Revolutions-)Oktober zu erobern.« — Fortsetzung des Aufsatzes der vorigen Nummer »Über die Vorbereitungen für die Arbeit in den Klub-Chorkollektivs« (Entwicklung zur künstlerischen Erfüllung) von *N. Demjanoff.* — »Die musikalische Arbeit im Tulaschen Dorf« von *M. A. Galatzkij.* — »Dem Gedächtnis Edward Griegs« zum 20. Todestag von *An. Drosdoff.* — »Komponisten der Zeit vor Glinka: Titoff — Aljabloff — Gurilew — Warlamoff — Werstowskij — Kawoß« (Schluß) von *Wass. Jakowlew.* — »Neues in der Harmonielehre« von *E. K. Rosenoff.*

M. Küttner

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

ADOLF WEISSMANN: *Die Entgötterung der Musik.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1927.

Der Übergangszustand alles Musikalischen — mag er die Kunst selbst angehen, mag es sich um deren scheinbar äußere Lebensbedingtheiten handeln — beunruhigt alle kritischen und scharfblickenden Geister. Auch Weißmann versucht zu sehen, zu sichten und zu ordnen, unternimmt es, zurück zu blicken und Ausschau zu halten. Er hatte in seinem Werk »Die Musik in der Weltkrise« das Kriegs- und Nachkriegsbild des Schaffens an sich vor allen Dingen umrissen, das gezeichnet, was unter dem sehr umfassenden Sammelnamen einer »neuen Musik« Gestalt annahm. Weiter ist die Entwicklung geschwungen, die nicht bei einer Umformulierung des Werkes nur stehen bleibt, die auch mit ihren Grundkräften — welche all dieses geänderte Schaffen bewegen — jetzt ins Zuständliche des Musiklebens hineinprallt, auflöst und umschichtet. Hier setzt Weißmanns Arbeit an: scharfsinnig, geistvoll, kurz und blendend formuliert. Er sieht das Komplexe der Erscheinungen und versucht das Gewirre klarzulegen, welches das Schicksal unserer Musik bestimmt, versucht die Konturen des Gesichts einer neuen Tonkunst und ihrer Lebensbedingungen zu umreißen, das wir in Gestalt wie in Einordnung noch nicht zu sehen und zu erkennen vermögen. So schwingt seine Darstellung zwischen den beiden Polen Mensch und Maschine — Maschine und Mensch und zieht die Folgeerscheinungen im Kreis: Sport, Jazz, Radio, Film, politisch-soziale Gliederungswerdungen und demzufolge Schicksale der konsumierenden Musikinstitutionen in den Bereich der Erwägungen. Die Erörterungen zeigen wie die Grundkraft aller Umwandlung der formende Wille des Betriebes, der Industrie, letztlich des Maschinellen ist, der alles Seiende im Gebiete der Musik umwertet, Negation alles Gefühlshaften, Abwendung von aller Romantik, selbst bis in groteske Art hinein herbeiführt. Festgestellt ist, wie diese Kraft einwirkt auf die Lebensgestaltung des Menschen, die von Sport und sportlicher Einstellung umgeprägt wurde bis ins Innerste und entscheidend gewandelt von hier rückstrahlte in ein Kerngebiet des Musikalischen: das Eros. Daß hier die Fülle musikalisch-kritischer, kulturgeschichtlicher und sozialpolitischer Einsichten das Bild zeichnet, noch dazu in einer delikat abgestuften Farbengebung, ist bei einem Könner und Kopf wie Weißmann vollkommen selbstverständlich.

Siegfried Günther

GERHARD v. KEUSSLER: *Die Berufsehre des Musikers.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese kleine Schrift sollte jeder Musiker und Musikfreund unbedingt lesen, nicht etwa bloß, weil sie dank des Gedankenreichtums des hochgebildeten, besonders mit der Geschichtsphilosophie sehr vertrauten Verfassers einen außergewöhnlichen ästhetischen Genuß bietet, sondern weil mit größter Schärfe ein bisher kaum behandeltes Problem darin erfaßt ist. Gefordert wird in ihr eine Kammer für alle Musiker auf der Grundlage eines gemeinschaftlich geklärten Ehrenbewußtseins. Dieses soll vorhanden sein bei allen Musikern, gleichgültig ob für diese rein künstlerische oder wirtschaftliche oder soziale Interessen im Vordergrunde stehen. Sehr mit Recht hebt v. Keußler hervor, daß Ehrenkonflikte bei den Musikern häufiger als bei den Dichtern oder bildenden Künstlern vorkommen. Sie sind eben auf die händelsüchtige Öffentlichkeit mehr angewiesen. Jede Ehre, auch die innerste, ist auf den Boden der Anerkennung gestellt. In jedem Kunstbetrieb ist die äußere Anerkennung die erste Voraussetzung des Kunstgedeihens. Die Arten der Anerkennung sind Beifall und Ehrensold, Wettbewerb und Vergeltung oder gar Rache. Unsagbar viel persönliche Feindschaft und sachwertige Arbeitsstockung kann nur vermieden bzw. geschlichtet werden, wenn wir zu einem Ehrenschutz kommen, wenn es in einer zu errichtenden Musikerkammer ein Ehrengericht und einen Ehrenhof geben wird. Der Ehrbegriff ist die Anerkennung unserer wirklichen oder vermeintlichen Werte und Vorzüge, äußerlich betrachtet die Achtung, die der Mensch dem Menschen im Verkehr durch sein Betragen zu erweisen hat. Wird die Berufsehre des Musikers von Verlegern, Konzertdirektoren, Mäzenen verletzt, so müssen auch diese vor dem Musikerehrenhof erscheinen. v. Keußler wünscht Abschaffung des Beifalls, obwohl er zugibt, daß der in der Öffentlichkeit stehende Künstler ein Bedürfnis nach Beifall empfindet und bei ausbleibendem Beifall zu dem Fehlschluß neigt, vergeblich musiziert zu haben. Noch viel notwendiger aber hält v. Keußler zur Ehre des Künstlers, daß er den vorlauten Schwengel der

großen Glocke verhüte, d. h. vor allem jede Reklame vermeide. Zu Felde zieht er gegen die Taktlosigkeiten und Entzweiungen unter Kollegen, die häufig dank ungleichen Honoraren bei gleich geschätztem Leistungsvermögen vorkommen. Als eine der kunstwidrigen Folgen solcher Mißhelligkeiten führt er z. B. den Fall an, daß ein Partner den andern im Duett um alle schönen Wirkungen bringt. Hier ist Ehrenschutz für den Geschädigten durchaus am Platze. Sehr mit Recht fordert der Autor auch, daß der Ehrenschutz dafür sorgen soll, daß kein Honorar, auch nicht das des Komponisten, dem Almosen gleiche. Hingewiesen ist mit Recht auch auf das Beschämende der Tatsache, daß man bei der großen Konkurrenz der Musiklehrer Mindestpreise festgestellt und Auszahlung des Stundenhonorars auch während der Ferien verlangt hat, ohne den Widerstand der Eltern der Schüler überwinden zu können. Deren den armen Musiker oft ehrenverletzende Widerstände müßten durchaus vor die Musikkammer kommen. Gar nicht genug beachtet kann der Hinweis werden, daß der interne Ehrenkodex des sehr empfindsamen Musikers nicht immer den Reichsgesetzen folgt. Wenn sich die Ehre als äußere Achtung auch ertrotzen läßt, so bedarf es doch im äußersten Widerstreit einer bestimmten festen Kampfordnung. Es muß ein Ehrenschutz geschaffen werden, selbst wenn man davon überzeugt ist, daß er zunächst nicht gleich eine wesentliche Besserung der Zustände in Haltung und Verkehr bringen werde. Je eher dieser Ehrenschutz geschaffen wird, desto besser. Die Musikerberufsehre verlangt gebieterisch eine Sichtung und Schlichtung aller Bedingnisse der Einordnung, Unterordnung und Überordnung der Musiker, die im Rausch einer entrückenden Dämonie, wie v. Keußler treffendst sagt, keine bürgerlichen Bindungen, keine Gesetze gegen die kunstbedingende Trunkenheit kennen. Er fordert Rückkehr zum heute mißbräuchlich abgenutzten Idealismus und Ethos, Berücksichtigung der Ehrenfragen der Schmeichelei und Minenlegung. Nicht minder scharf fordert er Kampf gegen Koterie, Clique und Claque. Beizupflichten ist ihm auch, wenn er schreibt: »Gegen wesentliche Ehrenverletzungen durch die Kritik und Presse sollte nur von unserer Gemeinschaft aus vorgegangen werden; vom einzelnen aber — wenn überhaupt — nicht eher, als wir auch Überschätzungen, ja Lobhudeleien uns zu verbitten pflegen.« Vollends hat v. Keußler recht, wenn er schreibt: »Angesichts der vielen Sonderheiten unserer Berufsehre, unserer bürgerlich unterschiedlichen Einstellung auf die Begriffe Individuum und Gemeinschaft brauchen wir als Musiker eine besondere Rechtsfassung unseres Standes«. Er stellt für diese einen ins einzelne gehenden besonderen Entwurf auf, den er zunächst einem sogenannten Gründerrat vorlegen will. Dieser soll aus Abgeordneten aller der Körperschaften bestehen, die eine autonome Musikergemeinschaft einrichten wollen. Daß dieser manche äußere Schwierigkeiten noch entgegenstehen, verschweigt v. Keußler nicht, ist aber felsenfest davon überzeugt, daß die Musikerautonomie nicht nur ein Daseins*recht*, sondern vielmehr eine Daseins*pflicht* hat. Er wird darin recht behalten.

Wilhelm Altmann

OSKAR GOGUEL: *Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst.* Freiburger Druck- und Verlags-Gesellschaft H. M. Muth m. b. H., 1927.

Musikalische Streitschriften hat es zu allen Zeiten gegeben; in den meisten Fällen haben sie sich bald als höchst persönliche Angelegenheiten des irgendwie und irgendwo »verdrängten« Verfassers erwiesen. Hinter dem Flammenwerk rhetorischer Höchstleistungen verbarg sich der »ausgeschlossene« Machtwille des lieben eigenen Ichs. Auch der Ton dieser polemischen, lustigen Blätter (denn lustig sind sie) war in ältesten Zeiten bereits wenig zuvorkommend und höflich. Natürlich! Denn daß der Gegner ein Schurke und Lügner ist, war so und wird so bleiben. Über all dies könnte man also auch im vorliegenden neuesten Fall beruhigt zur Tagesordnung übergehen. Aber da kommt jemand, ist ehrlich entflammt und hebt nun, o Mißgeschick, seine vor Empörung zitternde Stimme so ungeschickt, ja so falsch an, daß selbst der, der in manchen einzelnen Punkten noch eben zustimmen möchte, durch des Autors Übermaß an unlogischen Beweis- und Folgerungsketten einfach zum Lachen gebracht wird. Was ist dies für eine schlechte Streitschrift! Ein musikalischer Cicero ist Herr Goguel wahrlich nicht; ein musikalischer Spengler, auf den der Titel deutet, auch nicht; ja er ist nicht einmal ein Musiker der Ortsgruppe Freiburg des »Musikpädagogischen Verbandes«, dem man *besondere* Kenntnisse in fachlichen Dingen nachsagen kann. Beweis? Es steht geschrieben auf der 71. Seite dieser unklügsten aller in den letzten Jahren erschienenen

Schriften: »Es steht einem Universitätsprofessor, der sich in einer wohldotierten Position befindet, schlecht an, einen ganzen Stand in seinem schweren Existenzkampf, dem zudem das deutsche Volk so viel zu danken hat, in solcher Weise *zu verhöhnen und seinen Idealismus und seine Opferbereitschaft herabzuziehen.*« Wer ist dieser Universitätsprofessor? Herr Goguel nennt ihn und wir erbeben: — *Hans Joachim Moser*, der Autor der deutschen Musikgeschichte!

In ähnlicher Weise werden einige andere namhafte Musikwissenschaftler »angegriffen«; denn nach Herrn Goguel versuchen diese »Musikwissenschaftler seit geraumer Zeit die Führung im Musikleben der Gegenwart an sich zu reißen«. Dem Verfasser auf seinen Pfaden der Kritik heutiger Komponisten, die er »atonale Musikfexe« (Hindemith eingeschlossen) nennt, zu folgen, weigere ich mich. Aber einige Beweise von der soliden Schlußkraft dieses Musikers muß der Leser noch über sich ergehen lassen. Ich zitiere: »Das Publikum stürzt sich in einen wahren Taumel von Festfeiern und Vergnügungen aller Art, behauptet dabei, kein Geld für Kunstpflege mehr zu haben; die Helden des Tages sind die Weltboxer und Fußballtalente *und dieses tolle Treiben wird durch sogenannte Verkehrsdirektoren so organisiert, daß selbst das verborgenste lauschige Plätzchen in der Natur diesem kapitalistischen Moloch zum Opfer fallen muß*, *der die ›Schönheiten der Natur‹ dem Stadtpöbel ›erschließt‹, indem er allerorten in den Wäldern und auf den Bergen einen Jahrmarkt eröffnet. Die furchtbare Lage der Tonkünstler*, die auf Unterrichterteilen angewiesen sind, *steht in innigstem Zusammenhang mit diesem Geist.* Aber auch das Kunstschaffen selbst wird davon berührt.« Zwischen dem Satz mit dem »Jahrmarkt« und dem Satz mit der »furchtbaren Lage der Tonkünstler« fiel im Zitat kein Wörtchen aus. So steht's im »Original«.

O lieber Musiker aus Freiburg, zu beneiden bist Du ob der Leichtigkeit Deiner Erkenntnisse, wenn Du schreibst: »Das Wechselspiel zwischen Ursache und Wirkung im niedergehenden Musikleben ist keineswegs kompliziert: *der Verfall der Tonkunst zeitigt einen unfertigen Dilettantismus und zieht unvermeidlich dadurch das Verschwinden tüchtiger Musiker nach sich und der Mangel an bedeutenden Künstlern erklärt seinerseits wieder das immer tiefer sinkende Niveau der Kunst.* In dieser *einfachen Formel* liegt das ganze Problem eingeschlossen.« Welch einfache Formel liegt hier eingeschlossen!

Aber lieber Musiker aus Freiburg, ich fange an, Dich zu lieben, wenn Du schreibst, was auszudenken ich noch nicht wage: »*Ein gesundes Familienleben*, das leider in völliger Auflösung begriffen zu sein scheint, *tut gerade dem Deutschen not und die Pflege ernster Musik ist in dieser Frage kein unwesentlicher Faktor.*« Ernste Musik gegen Geburtenrückgang! Gesundheitsminister aller Länder seien auf dieses Mittel freundlichst aufmerksam gemacht.

In Einem hat der Verfasser endlich recht. Es *gibt* »Niederungen« in unserem Musikleben, aber nur selten ähnlich ergreifende wie diese Schrift. Sie ist in der Tat Zeugnis der »sterbenden Kultur« bei Oskar Goguel in Freiburg i. Br. — Brr! *Eberhard Preußner*

HERMANN MATZKE: *Musikökonomik und Musikpolitik.* Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre. Quader-Verlag, Breslau 1927.

Der Verfasser macht hier den wohlgelungenen Versuch, die musikalischen Kräftequellen und das Netz der Kräfteverteilung zu organisieren und zu systematisieren. Mancher Begriff wird dabei geklärt, der bisher in seiner Anwendung eine wenig sinngemäße Definition erfuhr. Daß hier noch die Fülle zu leistender Arbeit vorliegt, bis einigermaßen Klarheit geschaffen ist, betont der Verfasser selbst. Ihm kam es aber trotzdem darauf an, zuerst zu einer durchschlagenden Kurzformulierung der Tatsachen zu gelangen. Dieses Buch, das für Musik und Volk von großer Bedeutung sein kann, wenn man die darin vorgetragenen Gedanken sich auswirken läßt, sollte nicht nur jeder Musiker lesen, sondern überhaupt jedermann, den die Kultur- und Schicksalsfrage unseres Volkes wie der Menschheit überhaupt berührt.

Siegfried Gü her

ARNOLD SCHMITZ: *Das romantische Beethoven-Bild.* Darstellung und Kritik. Verlag: Ferdinand Dümmler, Berlin und Bonn.

Diese Arbeit mußte in diesen Tagen der Abwendung vom romantischen Zeitalter früher oder später einmal kommen. Schmitz macht gleich ganze Arbeit. Er prüft die wichtigsten Beethoven-Schriftsteller und -Biographen auf Herz und Nieren über den Anteil, den eine romantische Einstellung an ihrer Erfassung des Beethoven-Bildes etwa gehabt hat; zeigt des Tondichters eigene Stellung zur Romantik in seiner Kunst und seinem Leben auf, womit gleichzeitig eine ganze große Charakterologie und Welt- und Kunstanschauungslehre des Tonmeisters geboten wird; klärt über die ro-

mantische Ausdeutung seiner Musik und vor allem — im Anschlusse an eine Studie von Gustav Becking »Zur musikalischen Romantik« — über die Wesensverschiedenheit romantischer und Beethovenscher Musik erschöpfend auf. Ein vortrefflicher Kenner und scharfer Kritiker der wichtigsten Beethoven-Literatur führt hier die Feder; die Verarbeitung des weitschichtigen Stoffes ist denkbar sorgfältig. Sehr dankenswert, um nur etwas besonders Bemerkenswertes herauszugreifen, die erneute Betonung der Abhängigkeit Beethovenscher Musik von zeitgenössischen französischen Tonsetzern des Napoleonischen Zeitalters, deren »aktueller« und »aktivistischer«, also unromantischer Einschlag vorher nachgewiesen wird. Das Buch gehört zum Besten, was das Gedenkjahr an neuen einschlägigen Schriftwerken gebracht hat; es sei allen nachdrücklich empfohlen, denen es um die Erkenntnis Beethovens ernstlich zu tun ist.

Max Unger

DAS RUSSISCHE BEETHOVEN-BUCH. Herausgegeben von der *Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften.* Staatsverlag, Moskau 1927.

Die russische Beethoven-Literatur, an selbständigen Untersuchungen recht arm, ist durch dieses Buch wesentlich bereichert. Aber nur durch dieses, da die paar Bücher, die zur Zentenar-Feier herausgegeben worden sind — außer einer recht beachtenswerten Bibliographie — nichts Hervorragendes bieten. »Beethoven und die russischen Komponisten« (hier eigentlich nur Glinka und Balakireff) vom Herausgeber des Bandes Prof. K. Kusnetzoff; »Beethoven in der russischen Kritik und Musikwissenschaft« von W. Jakowleff; »Moskau in den zwanziger bis zu den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und die Musik Beethovens« von Frau Chochlowkina, W. Jakowleff und S. Popoff, sowie ein kleiner Beitrag Viktor Belajews zur Tanejewschen Modulationsanalyse Beethovenscher Sonaten — das sind diejenigen Artikel, die, als selbständig und durchaus neu, besonders hervorgehoben werden müssen. Ferner ist durch N. Alexejeff das Problem »Beethoven in der russischen Dichtung« systematisiert und kritisch gewürdigt. N. Alexejeff bietet auch noch einen anderen Aufsatz »Die russischen Bekanntschaften Beethovens«, der durch eine neue Beleuchtung der widerspruchsvollen und vielseitigen Persönlichkeit des Fürsten N. B. Galitzyn besonderen Wert gewinnt. Da diesem Werk eine große historische Bedeutung zukommt, so vermißt man ein Sach- und Namensregister gar zu sehr. Die Ausstattung ist verhältnismäßig gut; drei Bildnisse, die eine gewisse Beziehung zu Rußland haben, schmücken den Band.

Robert Engel

HANS JOACHIM MOSER: *Sinfonische Suite in fünf Novellen.* Deutsche Musikbücherei, Band 56. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg 1926.

Carl Spitteler hat in den »Lachenden Wahrheiten« das schöne Wort gesprochen: »Die Kunst ist viel zu reich, der einzelne viel zu arm, als daß er die übermächtige Summe von Seligkeiten bewältigen kann.« Diese Seligkeiten, denen der Verstand des Forschers immer wieder einen Damm entgegenwerfen muß, entfesselt hier der Dichter. In anschaulicher Lebendigkeit fliegen die fünf Bilder dieser sinfonischen Wortmusik vorüber: Das wirklich tragische Geschick des großen Meisters der Reformationsepoche Benedictus Ducis, wie — im Finale — das fingierte eines rheinischen Mädchens, das durch freiwilligen Tod dem Geliebten, Schöpfer wundersamer Eisblumen-Figuren (von »betonter Kaltschnäuzigkeit« würde der Forscher Moser sagen), die bislang nicht klingende Seele zum Ertönen bringen will. Das Notturno »Süßmayer«, bekannt aus dem Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926, steht als geruhsamer Pol zwischen »Cesare Brancaccio«, der Geschichte des von Lasso im London der katholischen Maria köstlich genasführten Abenteuerers, und dem Scherzo fantastico: Eine Versuchung. Hier nimmt ein erträumtes Kriegserlebnis Hoffmannisch exzentrische Gestalt und Gestaltung an. Die lebensprühende »Suite« wird allen musikalisch interessierten Lesern eine ebenso angenehme, wie besinnliche Stunde bereiten.

Ernst Bücken

OPER. Jahrbuch 1927 der Universal-Edition, Wien. Herausgegeben von *Hans Heinsheimer* und *Paul Stefan.*

Die Universal-Edition setzt die Reihe der begonnenen Jahrbücher fort und widmet das vorliegende nur einer Kunsterscheinung, der Oper. Das gibt bei der heutigen Krise dieser Erscheinungsform wie bei der Lage unserer Operntheater überhaupt eine Fülle von Fragen, die denn auch geistreich von allen Seiten beantwortet werden.

Siegfried Günther

MUSIKALIEN

CARL MARIA v. WEBER: *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria v. Weber, in seinem hundertsten Todesjahr aufgestellt von Leopold Hirschberg.* Verlag: Morawe & Scheffelt, Berlin, Hamburg, Leipzig 1927.

Ein stattlicher Notenband von 166 Seiten, der jeden Weber-Freund erfreuen wird, weil hier — wenigstens im Klavierauszug — dreiundsiebzig Stücke Webers vereint sind, deren Neudrucke verstreut waren oder die bisher ungedruckt größtenteils in der Weber-Sammlung der Berliner Staatsbibliothek ruhten und auf ihre Urständ in der Gesamtausgabe warteten. Natürlich bietet solche gedrängte Nachlese kein immer glänzendes Niveau, da gerade Webers Schaffen verhältnismäßig mehr bloßes Mittelgut als das anderer großer Tonmeister aufweist. Aber zumal für solche Musikliebhaber, die sich auf den Erwerb einer vielbändigen Monumentalausgabe nicht einlassen können, kommt diese Gabe gerade zurecht. Auch eine dankenswert übersichtliche Bibliographie hat der Herausgeber beigegeben; wobei man gern auch Hauptfundorte von Seltenheiten verzeichnet gesehen hätte. Soweit er die Liste durch spätere Ausgaben und Bücher ergänzt, beginnt naturgemäß der Subjektivismus der Begrenzung. Großtaten wie die Rudorffsche Revision der Euryanthen-Partitur fehlen, soweit ich sehe; die — auch von mir nicht gelobte — Biographie Kapps und das doch recht erfreuliche Weber-Buch v. d. Pfordtens ebenfalls. Dafür erscheinen die Ausgaben Hirschbergs gleich zweimal, und zwar am Schluß sogar seine kleinsten Zeitungsaufsätze von 1926, während er denjenigen gleichen Anlasses aus anderer Feder im Vorwort eine denkbar schlechte Zensur erteilt. Das bringt mich sehr wider Willen auf eine andere Angelegenheit; auch diesmal hat H. sich nicht einen hämischen Ausfall gegen die von mir geleitete Gesamtausgabe Webers bei der Deutschen Akademie versagen können, wie er diese seit ihrem ersten Prospekt mit Unfreundlichkeiten in der Presse bedacht hat; weil, wie er diesmal schreibt, an ihr »nur ›Zünftler‹ mitarbeiten, gleichviel ob sie bisher für Weber etwas geleistet haben oder nicht«. Ich weiß nicht, was Herr Dr. Hirschberg unter »Zünftlern« versteht; wenn er, wie ich vermute, Musikhistoriker auf Universitäten meint, so geht er jedenfalls fehl, denn ich habe fast nur praktische Musiker herangezogen, und eine »Zunft« von Mitarbeitern, der immerhin der in puncto Weber nicht ganz unverdienstliche Hans Pfitzner, der R. Strauß, S. v. Hausegger, v. Waltershausen u. a. m. angehören, scheint mir nicht allzu anfechtbar. Es haben sich bei uns nach der ersten Ankündigung des Mitarbeiterkreises sehr namhafte, zunächst leider ebenfalls übergangene Weber-Kenner mit dem Wunsch nach aktiver Beteiligung gemeldet und sind selbstverständich freudig willkommen geheißen worden (so z. B. Generalmusikdirektor W. Kaehler in Schwerin, dessen Silvana-Ausgabe nun in wenigen Monaten erscheinen wird) — aber durch mißlaunige Anzapfungen lassen wir uns keineswegs zwingen. Das soll uns im übrigen nicht hindern, Hirschbergs Reliquienschrein dankbar und herzlich als Arbeit eines uns in der Liebe zu Weber Verbündeten zu begrüßen. Denn wie hat doch Weber (und erst nach ihm Wagner) gesagt? Deutsch sein heiße, etwas um der Sache willen zu tun. Obendrein ist die Ausstattung der Publikation ausgezeichnet geraten.

Hans Joachim Moser

JOHANNES BRAHMS: *Sonate für Violine und Klavier, op. 78; Klaviertrios, op. 8 und 101.* Revisionsausgabe *Ossip Schnirlin.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese ungemein übersichtlich und auch nicht im mindesten eng gedruckte neue Ausgabe von Brahmsschen Kammermusikwerken, die fortgesetzt werden wird, kann gar nicht genug empfohlen werden. Der Herausgeber hat hinzugefügt: 1. Metronombezeichnungen, 2. Fingersätze und Bogenstriche zur Erreichung des einheitlichen Zusammenspiels (die Fingersätze für Klavier nebst Pedalgebrauch sind von *Robert Kahn*); 3. durchlaufende Stichnoten zu den Pausen; 4. die Angabe aller Solostellen der Instrumente mit Ausnahme des Klaviers. Ferner sind 5. schwierige Stellen enharmonisch erleichtert, sowie rhythmisch schwierige Takte übersichtlich gefaßt, was Brahms in manchen Fällen später selbst getan hat. In den Partituren ist aber das Original unverändert geblieben. Gerade dieser 5. Punkt bedeutet einen großen Vorzug dieser Schnirlinschen Ausgaben vor den bisherigen. Die Preise dieser Neuausgaben sind ganz erheblich gegen die bisherigen herabgesetzt.

Wilhelm Altmann

JOHANNES BRAHMS: *Klavierquartette Nr. 1 und 3, op. 25 und* 60. Revisionsausgabe von *Ossip Schnirlin.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Habe ich schon die Neuausgabe der Brahmsschen Klavier- und Violinsonaten und Klavier-

trios, die uns der Verlag durch Ossip Schnirlin beschert hat, gar nicht genug rühmen können, so stehe ich nicht an, diese Neuausgabe der Klavierquartette als in jeder Beziehung unübertrefflich zu bezeichnen. Selbst Besitzer der alten Ausgabe werden diese beiseite schieben und zu der neuen greifen, die durch gutes Papier, ausgezeichnet deutlichen, übersichtlichen, für die Augen ein wahres Labsal bildenden Druck ein wahres Festgeschenk ist. Und wie hat Schnirlin jedem Spieler seine Aufgaben erleichtert und durch gleichmäßige Bogenbezeichnung und zahlreiche Stichnoten dem Zusammenspiel jede Schwierigkeit aus dem Wege geräumt! Sein geistiges Eigentum an diesen Neuausgaben hat er durch die Vorrede gewahrt. Er zuerst hat schwierige Stellen enharmonisch erleichtert sowie rhythmisch schwierige Takte übersichtlich gefaßt, was beides Brahms nachträglich mitunter getan hatte. Natürlich nur in den Streichstimmen; die Originalschreibweise Brahmsens ist in der Partitur und den Klavierstimmen beibehalten worden. Es ist, als ob Schnirlin durch diese Erleichterungen, wenn man so sagen darf, das Ei des Kolumbus entdeckt hat. Wer ihm das etwa in einer Konkurrenzausgabe nachmachen wollte, würde gegen das Urheberschutzgesetz verstoßen. Dem Verlag aber sei gedankt, daß er diese Ausgaben noch vor dem Freiwerden der Brahmsschen Werke zu billigem Preis in den Handel gebracht hat.

Wilhelm Altmann

JOHANN CHRISTIAN BACH: *Zwei Sonaten für Klavier, Flöte oder Violine.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

JOHANN ERNST BACH: *Sonate Nr. 1 D-Dur für Klavier und Geige.* Ebenda.

Bei der großen Reihe geschriebener, in Archiven ruhender Spielmusikliteratur sind Drucke aufs freudigste willkommen zu heißen. Den Musiker wird der Reiz weniger bekannter Namen zum Ankauf treiben. Nagels Musikarchiv verspricht Stücke von Joh. Adam Birkenstock, Joh. Chr. Schickhard, Joh. Ernst Galliard, weiter von Telemann, Pisendel, F. Benda, Reichardt, Krieger, Hasse. Violinsonaten von Joh. Christian Bach und Joh. Ernst Bach sind bereits erschienen, beide vorbildlich von A. Küster ediert. Heute, in der Zeit der Jugendmusikbewegung und der wirklich in großartigem Aufbau begriffenen Schulmusikpflege sind solche Kompositionen, die in der Spieltechnik durchaus einfach und im Aufriß klar sind, geradezu als ideal zu begrüßen. Der kantable Stil des Erstgenannten, der zu dem Mozarts hinüberleitet, ist genau so interessant für uns wie die vorbeethovensche Manier Joh. Ernst Bachs. *Erich Steinhard*

JACOB HANDL: *Geistliche Gesänge für Männerchor*, herausgegeben von *Walter Braunfels.* Oratoriumsverlag, Köln, München, Wien. Jos. Kösel & Friedrich Pustet.

Die sechs Gesänge aus dem »Opus musicum« geben bereits ein Bild von der Bedeutung des großen Meisters. Ein besonderes Verdienst des Herausgebers ist es, die imitierenden Motive im Satzgefüge auf einfache Weise klar herausgehoben und damit für den Vortrag wertvollste Anhaltspunkte gegeben zu haben.

Peter Epstein

PURCELL: *Three, four and five part fantasies for strings.* Bearb. von *Peter Warlock.* Herausgegeben von *A. Mangot.* Verlag: J. Curwen & Sons, London.

Es ist notwendig, sich ins Gedächtnis zurückzurufen, daß Purcell, dessen »Dido und Aeneas« in den letzten Jahren wieder über die Bühnen gegangen ist, am Ende einer glorreichen weitgespannten Musikepoche der Engländer steht, heute erst, nach zweihundert Jahren hat Jungengland wieder Tonsetzer, die man kennt. Daß Purcell, der mit siebenunddreißig Jahren starb, in der Instrumentalmusik Außergewöhnliches geleistet hat, davon zeugen diese Phantasien, die, wenn sie auch teilweise zeitbedingt sind und nur mit historischem Verstand entgegengenommen werden können, doch in einzelnen Stücken und Formdetails einen großen Meister Deutschlands vorausahnen lassen: Sebastian Bach. *Erich Steinhard*

TH. W. WERNER: *Deutsche Klaviermusik aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Der Herausgeber hat im hannoverschen Stadtarchiv einige musikalische Kostbarkeiten entdeckt, Suiten- und Sonatensätze unbekannter Meister, unter denen ein Mitschüler Händels bei F. W. Zachow in Halle hervorragt: *Gottfried Kirchhoff.* Das vorliegende Heftchen bietet nur eine knappe Auswahl, da es vorwiegend pädagogischen Zwecken dienen will. Die sehr einfache Struktur und die leichte Spielbarkeit der ausgewählten Stücke lassen diese als eine willkommene Bereicherung der Unterrichtsliteratur erscheinen. Hoffentlich wird der Erfolg des Sammelbändchens dem Herausgeber die Möglichkeit verschaffen, es

bei einer Neuauflage wesentlich zu erweitern und vielleicht sogar einige Werke Kirchhoffs in einem besonderen Hefte zu vereinigen. Von den anderen Stücken interessiert den Musikhistoriker vor allem auch ein Suitensatz, der vom Herausgeber einem Schüler Händels, *John Christopher Smith*, zugeschrieben wird. Der Vorschlag auf Zeile 2, Takt 2 ist hier übrigens nicht lang, sondern kurz; die Fahne müßte also durchstrichen sein. (Auch an anderen Stellen sind kurze und lange Vorschläge nicht unterschieden.) Auf Seite 15, Takt 1, folgt einem Triller unmittelbar ein »Praller«. In solchen und ähnlichen Fällen sollte eine Erläuterung gegeben werden, da sie wohl nicht nur der Schüler und Musikfreund, sondern ebenso der durchschnittliche Musiklehrer braucht. Zuweilen wären auch einige Füllnoten erwünscht, die ja als solche durch kleineren Druck kenntlich gemacht werden können. Auch ohne diese kleinen Verbesserungen und Ergänzungen bedeutet das Heftchen zweifellos eine erfreuliche Bereicherung unseres Unterrichtsstoffes und eine wertvolle Ergänzung unseres historischen Wissens.

Richard H. Stein

NICCOLO PAGANINI: *Große Sonate für Gitarresolo mit Begleitung einer Violine.* Herausgegeben von *Erwin Schwarz-Reiflingen.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Berlin und Leipzig.

Ein großes, bedeutendes Werk, das alle Vorzüge Paganinischer Schreibweise in sich schließt: Erfindung, Themenreichtum, Schwung und klaren Aufbau. Von den drei Sätzen der Sonate, Allegro risoluto, Romanze und Andante variato, zeichnet sich besonders der Mittelsatz durch Tiefe der Empfindung aus. Interessant ist die Satztechnik Paganinis. Durchaus abweichend von der Schreibweise zeitgenössischer Gitarristen hat Paganini einen Gitarresatz geschaffen, der deutlich Zusammenhänge mit seinem Violinsatz erkennen läßt. Umgekehrt finden wir bei seinen Violinkompositionen, besonders bei den bekannten Kaprizen, einige, die man ohne weiteres für Gitarrewerke halten könnte. Paganini hat es verstanden, die Technik dieser beiden so verschieden gearteten Instrumente gegenseitig zu durchdringen und Eigenheiten des einen dem andern nutzbar zu machen, jedoch ohne jemals die Grenzen des jeweiligen Instrumentes zu überschreiten.

Die gut ausgestattete Ausgabe (es handelt sich nicht um eine Neuausgabe, sondern um den Erstdruck nach dem Manuskript) ist von Schwarz-Reiflingen in vorbildlicher Weise besorgt worden. Eine längere Einleitung über Paganinis Verhältnis zur Gitarre und zahlreiche Handschriftenproben werden für den Spieler von großem Interesse sein.

Erich Schütze

JOSEPH HAYDN: *Quartett in D-dur für obligate Laute, Violine, Bratsche und Violoncell.* Nach einer handschriftlichen Vorlage herausgegeben von *Hans Dagobert Bruger.* Verlag: Julius Zwißler (Inh. G. Kallmeyer), Wolfenbüttel.

Das fünfsätzige Quartett teilt der Laute keineswegs die Rolle eines begleitenden Instruments zu, ganz im Gegenteil: Die Laute ist die Trägerin des Musikgeschehens, sie hat in Melodie und Figurenwerk reichlich Gelegenheit zu musikalischer Führung und virtuosem Glanz. Das Streichtrio ist untergeordnet — schon deswegen technisch einfach —, aber absolut nicht unwesentlich. Das Quartett dürfte ein Kabinettstückchen für jeden Lautenisten sein. Der beigefügte Revisionsbericht verleiht der Ausgabe wissenschaftlichen Wert.

Hans Boettcher

LUDWIG WEBER: *Serenade für Flöte, Violine und Bratsche.* Verlag: J. H. Zimmermann, Berlin und Leipzig.

Ein hocherfreuliches, zu empfehlendes Werk, so richtige gute Hausmusik in des Wortes bester Bedeutung, nicht übermäßig schwierig; doch muß der Geiger und Bratscher Doppelgriffe rein spielen können. Im Hause kann die Flöte natürlich auch durch eine Geige ersetzt werden. Auch im Konzertsaal wird sich diese Serenade neben den ebenso besetzten Regers sehr gut behaupten können. Der einleitende marschartige Satz ist im Hauptteil von großer Frische; feinmelodiös ist der G-dur-Teil; nichts ist gesucht. Der zweite Satz ist eine zarte Barkarole. Wenn in dem eingestreuten, gleichfalls recht melodischen Scherzando der fünfachtel Takt erscheint, so wird er Dilettanten leicht fallen, weil der Rhythmus der Begleitung streng festgehalten ist. Das ganz besonders reizende Scherzo erinnert etwas an ein Stück aus Bizets L'Arlesienne-Musik sowohl im Rhythmus wie melodisch. Gesunder Humor, auch eine gewisse Derbheit steckt in dem Finale. Der Erfindungskraft des Tonsetzers stellt dieses Werk jedenfalls das beste Zeugnis aus. *Wilhelm Altmann*

MAX BUTTING: *Viertes Streichquartett (cis-moll), op. 20.* Partitur. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Unter den modernen Kammermusikwerken nimmt das cis-moll-Quartett Buttings eine Sonderstellung ein, weil der Komponist den Weg weitergeht, den vor ihm Beethoven, Brahms und Schumann gegangen sind; weil er den unermeßlichen Reichtum der Vergangenheit erworben hat, um ihn zu besitzen und zu mehren; weil dieses Werk zusammenfaßt, fortsetzt und in eine Zukunft hineinragt, die für das experimentelle, seelenlose Musikschaffen der Gegenwart kaum noch ein Lächeln übrig haben wird. Äußerlich betrachtet, ist das Quartett durchaus ein Produkt unserer Zeit: unablässiger Wechsel von Takt, Rhythmus und Tempo, nervöse, ruhelose Harmonik, Vieldeutigkeit der thematischen Arbeit, Abkehr von Sentimentalität und Romantik. Aber keine Zeitforderung, keine musikpolitische Doktrin bestimmt den Stil des Komponisten, dessen Modernität nicht etwas als Selbstzweck Gewolltes, sondern eine nebensächliche Selbstverständlichkeit ist. *Ein* musikalischer Gedanke beherrscht das ganze Werk und wirkt sich formbildend in drei Sätzen aus, von denen der mittlere (entgegen dem überkommenen Schema) lebhaft bewegt zwischen zwei ernsten, vorwiegend langsamen Hauptsätzen steht. Mit bewundernswerter kontrapunktischer Meisterschaft und feinstem Gefühl für subtile Klangschattierungen wird hier eine Musik »komponiert«, die nicht Inhalt für eine vorhandene Form ist, sondern sich von einem thematischen Kern aus ihre Form selbst erschafft. Das ist's, was ich als Fortschritt immer ersehnte: eine Musik, die aufwächst wie ein Baum; die erblüht und sich entfaltet wie ein junger Mensch oder wie ein Heidebusch; eine Musik, die nichts weiß von Themengruppe, Durchführung und Reprise. Einzelheiten sind demgegenüber unwesentlich. Aber wenn wir zum Beispiel bedenken, wie im fugierten Satz eine Stimme, die soeben das Thema brachte, bedeutungslos zu werden pflegt, sobald das Thema von einer andern Stimme übernommen wird, so müssen wir die Kunst Buttings bewundern, die zur Begleiterin gewordene Stimme ganz wundersam singen zu lassen. Das ergibt dann einen bezaubernden Zusammenklang, bei dem einem das Herz im Leibe vor Freude hüpft. Die Musik dieses Streichquartetts ist nicht nur »neu« und »modern« wie die der linearen Kontrapunktiker. Denn Butting schreibt zwar auch vielerlei gegeneinander; aber wenn man's dann zusammen hört, so klingt es berauschend schön. (Während bei den meisten Modernen die kontrapunktische Wurstelei so klingt, daß man Selbstmordanwandlungen bekommt, wenn man nicht rechtzeitig durch eine Seitentür entwischen kann.) Ich bekenne freimütig, daß ich dem Komponisten Butting nicht auf allen seinen Wegen zu folgen vermag, aber sein *cis-moll-Quartett* erscheint mir als eins der wertvollsten Werke, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind. *Richard H. Stein*

CLAUDE DEBUSSY: *»Lindaraja« und »Musiques pour le Roi Lear«.* Bearbeitungen. Verlag: Jean Jobert, Paris.

Bis jetzt weniger bekannte Werke Debussys werden hier in einer von *Roger Ducasse* feinfühlig und sachkundig besorgten Übertragung der klavierspielenden Öffentlichkeit zugänglich gemacht. »Lindaraja« entstand — laut Vermerk — im April 1901 für zwei Klaviere zu vier Händen. Das sieben Druckseiten lange Stück ist im älteren »ballabile«-Ton des tänzerisch nachhaltig angeregten Meisters gehalten und auf einen Triolen-Duolenrhythmus aufgebaut, der melodisch einprägsam gegliederte Varianten des motivischen Keims aneinanderkettet. Die harmonisch einfache Faktur deutet auf Debussys ältere Schaffenszeit zurück. — Zwei kurze Bühnenmusikstücke zum »König Lear« stammen aus 1904 und muten — ursprünglich für Orchester verfaßt — wie Fragmente einer geplanten vollständigeren Arbeit an. Die »Fanfare« ist ein Musterbeispiel für durchsichtige, an altfranzösischer Überlieferung geschulte harmonische Polyphonie. Das »Traumstück« bezaubert auch vom Klavier her als duftige Farbenvision, die allerdings, von König Lear losgelöst, auch einem beliebigen jungen Mädchen hätte vorschweben können. *Alexander Jemnitz*

PAUL WICKEL: *Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op 11.* Verlag: Bruno Hitzig, Plauen i. V.

Stimmungsvolle Kinderliedchen, die Einfachheit mit Vornehmheit der Melodielinie zu verbinden trachten. Nicht alles gelang überzeugend. Die geschlossenste Wirkung geht von dem Lied »Kind und Vogel« aus. Die übrigen Lieder erreichen diese Einheit nicht; aber schon durch die Texte werden auch sie sich zum Vorsingen bei den Kindern eignen.

Steffen Roth

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Endlich einmal konnte die *Berliner Staatsoper*, die durch ihren gegenwärtigen Zustand in der Aufführung von Neuheiten gehemmt ist, eine längst übernommene Verpflichtung abtragen und *Busonis* »Doktor Faust« bringen: ein Werk also, von dem feststand, daß es sich mit der Oper zuweilen berühre, doch in einer gewissen geistigen Distanz zu ihr stehe. Die Wirkung auf die Geistigen ist darum ebenso erwiesen, wie die Schwierigkeit, den durchschnittlichen Opernbesucher für diesen Doktor Faust zu gewinnen.

Ich darf es mir ersparen, Inhalt und Charakter dieser Oper, die doch keine ist, ausführlich zu kennzeichnen. Aber es ist festzustellen, daß Busonis bedeutendes Vermächtnis an der Berliner Staatsoper mit besonderer Liebe umfangen, mit musterhafter Genauigkeit, Schärfe, Eindruckskraft vor Geist und Sinne der Zuschauer gerückt worden ist. *Blech*, *Aravantinos*, *Hörth* und hervorragende gesangliche Kräfte der Oper haben wochenlang mit unveränderlicher Hingabe an das Werk für Verdeutlichung der Absichten seines Schöpfers gewirkt und in der Tat, wenn auch nicht überall, so doch in einzelnen Szenen die Opernferne des Doktor Faust überwunden.

Strichlos wurde er gegeben und trat damit in schärfsten Gegensatz zu der seltsamen Form, in der er zuletzt am Frankfurter Opernhaus aufgeführt worden war. Das mochte im einzelnen zu Längen führen, die der unmittelbaren Wirkung zuwider waren, gab aber wiederum die Idee Busonis mit solcher Treue wieder, daß man der Aufführung eines Bühnenweihfestspiels beizuwohnen glaubte, auf das sich ein jeder eigens einzustellen hatte. Der szenischen Wirkung freilich wurde durch die Beschränkungen der Kroll-Bühne Eintrag getan, und wenn man die Bühnenbilder von Aravantinos wie die Spielleitung Hörths rühmt, so muß man hinzusetzen, daß sich beide unter Hemmungen und darum nicht immer mit dem gewünschten Erfolg betätigten. Faust war *Friedrich Schorr*, ein Sänger von starker, fast noch gewachsener Stimmkraft und von einer Intelligenz, die seinen Aufgaben entgegenkam. Spräche er noch deutlicher aus, so wäre seine hochstehende Leistung vollkommen. Den Mephistopheles gibt *Fritz Soot*, der scharf akzentuierende Tenor und wirkungssichere Schauspieler, der hier, abseits jeder Lyrik, sein Bestes zeigen kann. Auch die kleineren Partien waren sorgsam bedacht. Jedenfalls wurde die Illusionsfähigkeit des Zuschauers so stark als möglich in Nahrung gesetzt. Aber all dieser Kraftaufwand wird doch nicht den Doktor Faust den zugkräftigen Werken des Spielplans anreihen können. Das Werk wird als Bühnenweihfestspiel bei besonderen Gelegenheiten in Szene gehen.

Ernst Křenek und *Gluck* folgen einander auf der Bühne der *Städtischen Oper*. Für sie ist die Kunst des Spielleiters *Karl Heinz Martin*, die schon Verdis Falstaff sehr gefördert hatte, in verschiedenen Aufgaben tätig.

»Jonny spielt auf« wurde in Berlin mit einer Spannung erwartet, die sich kurz vor der Aufführung bis ins Orgiastische steigerte, um so mehr, als man von den Wundern der Technik fabelte, die dabei in Erscheinung treten sollten. Sie sind geschehen, aber es muß doch gesagt werden, daß auch hier Weniger Mehr gewesen wäre. Der Komfort der Neuzeit, der aufgeboten war, verdunkelte die Grundidee des Komponisten, beschattete auch etwas zu sehr seine Musik, die allerdings helle Beleuchtung nicht durchweg verträgt. Immerhin war das Realistische viel zu weit getrieben, die Phantasie in der Gestaltung des Bühnenbildes in den Hintergrund getreten. Aber bei alledem wird die Wirkung, die zuerst unter den etwas schleppenden Tempi *Georg Sebastians* litt, allmählich durch gestrafftere auch immer geschlossener, und die Zugkraft dieses Mischkunstwerkes, das Groteskes, Lustiges, Ernstes in wohl abgewogener Dosierung bringt, steht außer Zweifel. Die Sängerin Anita wurde von *Göta Ljungberg*, Max von *Josef Burgwinkel* gesungen; aber neben ihnen, über sie hinaus hatten der Jonny des stimmgewaltigen *Ludwig Hofmann* und die Yvonne der *Margret Pfahl-Wallerstein*, die so anmutig über die Bühne hüpfte, das Publikum auf ihrer Seite. Es wäre verfehlt, in diesem Werk Křeneks außer den Nützlichkeitswerten Ewigkeitswerte entdecken zu wollen, wenn auch die Musik zum zweiten Gletscherbilde sich zu einer Schönheit erhebt, die über den Nützlichkeitswert hinausgeht.

»Orpheus und Eurydice« von Gluck mit ihrem menschlichen Inhalt, der auch heute noch zu starker Wirkung gebracht werden kann, sprach zu *Bruno Walter* so eindringlich, nahm ihn so ganz gefangen, daß etwas Großes sich in der Aufführung ergeben mußte. Von Anfang an wurde ein Zusammenwirken von Musik und Szene erstrebt und schließlich auch im wesent-

lichen erreicht, so daß keine Darstellung des Werkes, soweit ich mich erinnern kann, den Menschen unserer Zeit so entgegengekommen ist wie gerade diese. Die Monumentalität Glucks hat ja immer ihre Schattenseiten: man rühmt sie, indem man zugleich den Mangel an persönlicher Anteilnahme für das Bühnengeschehen und für die handelnden Personen entschuldigen will. Es ist schon gesagt, daß hier stärkere Menschlichkeit pulsiert; aber die Monumentalität bleibt natürlich. Der Musiker wie der Bildgestalter und der Spielleiter haben die rechte Mitte zwischen dem Monumentalen und dem Menschlichen zu finden. Dies gelang hier vollkommen, und wenn auch im Elysium der schöne Schein mit zu starker Absichtlichkeit gesucht wurde: die Inszenierung, die Spielleitung, die sich in der Opferszene und im Unterweltbild zu besonderer Eindringlichkeit steigerten, gaben eine halb stilisierte Bewegung, die mit dem Rhythmus und dem inneren Leben der Musik im Einklang war. Wie Bruno Walter die Partitur klingen machte, wie die Chöre die Soli umrahmten; wie diese selbst dank *Sigrid Onegin* und *Maria Müller* charakteristischen Klang hatten: das macht diese im Lyrischen ruhende Orpheus-Aufführung der Städtischen Oper zu einer denkwürdigen Tat. *Adolf Weißmann*

AACHEN: Die Oper steht in der neuen Spielzeit unter der Oberleitung von *Paul Pella*, der sich schon in sensationell wirkenden Anstellungsgastspielen (Tosca und Fidelio) als eine ganz hervorragende musikalische Persönlichkeit offenbarte und dessen guter Einfluß auf den gesamten Apparat von Tag zu Tag mehr spürbar wird. Mozarts Zauberflöte und Verdis Macht des Schicksals mit Pella am Pult und unter der Spielleitung von *Reinhold Ockel* wurden seit langer Zeit hier nicht mehr erlebte Glanzvorstellungen. Noch nicht in den Verantwortungsbereich des neuen Intendanten *Heinrich K. Strohm* fällt die Erwerbung einer *Uraufführung:* Der Brautschuß von *Hermann Moos*. Ein heiteres Singspiel, das im wesentlichen durch das volkstümlich Ansprechende des Stoffes, nicht aber durch die dürftige musikalische Bearbeitung durch den Komponisten wirkt. Auch der gute äußere Erfolg sollte nicht darüber hinwegtäuschen. *W. Kemp*

BREMEN: In der Oper wird stramm gearbeitet. Der große Apparat des Stadttheaters schüttet Woche für Woche in rastloser Tätigkeit das bekannte internationale Programm heraus. Alle Beteiligten, besonders die Kapellmeister *Karl Dammer*, *Adolf Kienzl* und *Alfred Tokayer* und der Oberspielleiter *Jan Heythekker* plagen sich redlich. Es ist das alte Übel der raschwechselnden Abonnementsserien und der allumfassenden deutschen Geschmacksweite. Diesem eifrigen Vorwärtsarbeiten fiel auch der im Vorjahr so geschmackvoll neuinszenierte Lohengrin anheim, mit *Peter Jonsson*, um dessen Intonationsreine es nicht gut stand, mit einer zart-passiven Elsa *(Annie Kley)*, einer noch nicht völlig reifen Ortrud *(Dora Wieth)* und dem vortrefflichen Bassisten *Rud. Lazer*, dem nur der Part des Königs unbequem hoch liegt. Glücklicherweise ragen aus dem Flachniveau der sauren Wochenarbeit hohe Festtage der Kunst heraus: Verdis neueinstudierter Fallstaff mit *Theo Thement* in der Titelrolle und *Adolf Kienzl* am Pult war ein solcher Festtag. Der jugendlich feurige Geist des alten Meisters sprühte vom Orchester zur Bühne und umgekehrt. Eine andere, schön in klassische Rhythmik und Ensemblekunst eingebettete Festgabe war Boieldieus Weiße Dame mit *Lars Boelickes* noch in der Aufwärtsentwicklung begriffenem Ritter Georg vom hohen c. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Die Macht des Schicksals hat es gewollt, daß unser Stadttheater seinem Programm der Verdi-Renaissance nunmehr auch den Don Carlos einverleibte. Diese vierte Schiller-Oper des italienischen Meisters ist im Lande des schnöde vergewaltigten Dichters noch unmöglicher als anderswo, da die eher komischen als typischen Eindrücke ihres Textbuches nirgends durch die matt inspirierte Musik Verdis verdeckt werden. *Oscar Preuß* als Dirigent, *Herbert Graf* als Spielleiter gaben sich redliche, aber vergebliche Mühe, der schon in so vieler Herren Ländern durchgefallenen Oper hier zu einem Späterfolge zu verhelfen. *Gerd Herm Andra* meisterte die relativ dankbarste Aufgabe, den König Philipp, *Adolf Fischer* rettete den Titelhelden durch den tenoralen Glanz glutvoller Kantilenenführung, *Walther Warth* blieb hinter der bel canto-Forderung des Posa weit zurück. *Hertha Böhke* (Eboli) und *Gertrude Geyersbach* nahmen sich der beiden Frauenrollen nach Kräften an. — Jan Brandts-Buys' liebenswürdiges Spieloperchen Die Schneider von Schönau feierten eine leidlich fröhliche Auferstehung. *Berta Ebner-Oswald* als vielbegehrte Witwe, *Willi Wörle* als dreister Handwerksbursche, *Karl*

August Neumann als weiser Uhrmacher und Bürgermeister dazu, endlich die drei wilden Konkurrenz-Schneider *Hans Baron*, *Gottlieb Zeithammer* und *Paul Reinecke* verhalfen den Hörern zu einem ganz vergnüglichen Abend. Dann kam alsbald die erfolgreichste aller »modernen« Opern, *Křeneks* »Jonny spielt auf« an die Reihe, in großer Aufmachung durch die Regie *Josef Turnaus*, dem *Fritz Cortolezis* als musikalischer Enträtseler der Jazz- und sonstigen Operetten-Scherzhaftigkeiten des Werkes treulich zur Seite stand. Der Publikumserfolg, hauptsächlich bewirkt durch den kühnen Willen des Autors zu pikanter Hotelkorridor-Erotik, war auch hier lebhaft, die Ablehnung der Oper als neue Richtung weisendes Kunstwerk durch die Kritik einhellig. Die überfesche Sängerin Anita wird abwechselnd durch *Sylvia Feller* und *Margarete Suchy* (a. G.), der melancholische Gletscher-Komponist Max durch *Willi Wörle* und *Otto Sigmund*, der süße Geiger Daniello durch *Karl Rudow* und *Walter Warth*, die dreiste Tanzzofe Yvonne durch *Margarete Pisker* und *Rose Book* vertreten. Über den schwarzen Titelhelden gebietet *Karl August Neumann* allein infolge seiner konkurrenzlosen Qualifikation zum hüftenwackelnden Neger-Spezialisten. — Von Gästen, die uns zwischen den Schlachten erfreuten, seien *Ivar Andresen* (König im Lohengrin), *Bertha Kiurina* (Agathe im Freischütz), *Lotte Schöne* (Rosine im Barbier von Sevilla) und das Ensemble der *Wiener Sängerknaben* genannt, das erst einen Einakter Haydns mit drolligem Eifer mimte und dann eine bunte Reihe von Chören frisch, aber ohne tiefere gesangliche Durchbildung zum Besten gab. *Erich Freund*

DÜSSELDORF: Größerer Publikumserfolg ist dem Lobetanz Ludwig Thuilles wohl noch nirgendwo beschieden gewesen. Denn die vornehm kultivierte und quellend melodiöse Musik kann sich nicht überall zu Selbständigkeit durchringen; außerdem mangelt auch dem Bierbaumschen Text fast alles an dramatischer Gestaltung. Es war daher ein glücklicher Gedanke unserer Bühne (Regie: *Friedrich Schramm*, musikalische Leitung: *Hugo Balzer*), die gesamte Umgebung des Liebespaares auf grotesk-spielerische Haltung einzustellen. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: *Křeneks* Orchester hat zur klanglichen Realität gefunden. Die Partitur des Jonny ist von der ersten bis zur letzten Note gehört, sicher gehört; darin scheint mir vor sichtbareren Ergebnissen der Wert der Oper zu ruhen. Die Erfahrung Strawinskijs und die Anforderungen der Gebrauchsmusik, die weithin das Formprinzip im Jonny abgeben mag, haben instrumental zur vollen sinnlichen Konkretion geführt; die Einbeziehung des Jazz erzeugt sehr originale Effekte, ohne daß sie billig als kunstgewerbliches Ferment wirkten. Es ist darüber freilich die Musik von Křeneks Art beträchtlich abgelenkt. Nicht daß die Einbeziehung der Tonalität ohne weiteres als reaktionär zu gelten hätte, dazu sind die tonalen Akkorde doch zu fremd und konstruktiv eingestellt, nicht die Kadenzbeziehung herrscht organisch unter ihnen, sondern sie sind kahlen Flächen gleich aneinandergefügt; die Jazzharmonik spielt insgesamt keine so durchaus andere Rolle als etwa beim jüngsten Strawinskij die vorklassischen Durchgangsnoten ohne Durchgang. Aber trotzdem fehlt diesem Jonny die Gewalt des Absurden, die einmal jenes furchtbare Fortissimo an den Schluß der zweiten Sinfonie setzte und die dann immer wieder selbst in den schwächsten Werken durchdrang. Der Jonny ist eines der besten Werke dem Gesamtniveau nach, jedoch das Bild möglicher Musik, das in den schwächeren lebte, ist mehr wert als seine Wirklichkeit. Es ist, als hätte die Gebrauchsmusik das höhlenhafte Ungetüm gezähmt, das Křenek früher auf die Hörer losließ. Gewiß: der Jonny ist als *Oper* geplant im Sinne eines sehr entschlossenen Opernprogrammes, dem die Musik so wenig bedeutet wie das Buch: nämlich nichts als Mittel zur Wirkung der Szene als solcher. Allein es darf im Zeitalter des Zerfalls der geschlossenen Opernrealitäten füglich bezweifelt werden, ob ein solches reines opernhaftes Wesen überhaupt besteht und ob es sich mit dem subjektiven Willen allein durchsetzen läßt. Daß die Musik, der Absicht zuliebe, sich derart verkürzen muß wie im Jonny, wo sie niemals in den Vordergrund des Bewußtseins zu dringen vermag, sondern am liebsten wie eine vorzügliche Filmmusik verschwinden möchte, spricht dagegen und bestätigt die zwangvolle Problematik aller Gebrauchsmusik. Und auch der Text rettet nicht die Operngattung. Es ist allerdings einem Buch nicht literarisch nachzufragen, das bloß Menschen in tönende Aktion setzen will. Aber dabei bleibt es eben nicht. Denn nochmals wieder ist hier Kunst zum Gegenstand von Kunst geworden und nochmals wird ein Künstler erlöst aus seinen privaten Belangen, wenn auch

zum Glück nach Amerika. Und ein Künstler repräsentiert die ach so neue Welt, ein schwarzer Palestrina. Auch herrscht eine Romantik der Gebirgshotels und Hauptbahnhöfe, die Křeneks fortgeschrittene Intentionen gewiß längst hinter sich ließen, und ein Auto fährt in seine Zeit, ohne völlig hinzukommen. Schließlich: daß dem Komponisten mit der abgestandenen Innerlichkeit die Freundin abgejagt wird, ist recht und billig, den Tod des Kitschgeigers von anno dazumal muß man begrüßen; jedoch Amerika als Wunschbild zukünftiger Gesellschaft bleibt suspekt, selbst wenn es gar kein Wunschbild, sondern bloß ein verspielter Tagtraum sein sollte. Zumindest wird mit solchen Spielen am Bestehenden nicht gar so viel geändert. Daß freilich dem Bestehenden, der Oper zunächst und endlich doch auch der Gesellschaft, nachgefragt ist, muß als große Leistung des Jonny anerkannt werden; und daß in Křenek genug dämonische Kräfte zum Generalangriff stecken, braucht er nicht erst zu beweisen. Es ist nur zu hoffen, daß er sie nicht zur Versöhnung mit einer vorgeblich gemeinschaftsmäßigen Musikübung dämpfe, die unter dem Mantel neuer Sachlichkeit die herrschenden Bedingungen der Existenz verklären möchte. Die ratio jedenfalls, deren Dienst er heute auf sich nimmt, ist zweideutig: die Kraft zur Entlarvung des Ideologischen wohnt ihr inne, aber sie kann selber Ideologie werden eben jener Ordnung der Dinge, die getilgt werden müßte. Die Möglichkeit solchen Kompromisses dementiert allerdings eine Art sprengender Schnödheit, die sich Křenek diesmal mehr im Text als in der Musik bewahrt hat. Yvonne, die beste Figur des Jonny, singt einmal: »Jonny bin ich losgeworden und den andern hab' ich nicht gehabt — schade um die Nacht«. Das singt ihr keine Jugendgemeinde und Schollengilde nach, keine Bewegungsgruppe wird einen Reigen darauf finden — und das ist gut. — Die Aufführung, erfreulich als Ereignis, mochte dem Werke nicht durchaus angemessen sein. Der Inszenator *Brügmann* ist als Opernregisseur Mann der liebenswürdig bunten Phantasieeinfälle, hat aber schwerlich für den Zauber der Entzauberung, der hier gefordert wäre, die Härtegrade. Piscatorzüge waren nicht zu fürchten, unter der leichten Hand gewannen Menschen und Dinge die Harmlosigkeit, die ihnen eben genommen werden müßte. Gut und wachsam die Direktion von *Klaus Nettstraeter*, von Solisten anzuerkennen vor allem der gewandte Jonny von Herrn *Ziegler* und die Yvonne von Fräulein *Bößnicker*, ein entfesseltes Kammerkätzchen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE a. S.: Hier wurde *C. Beilschmidts* einaktiges musikalisches Lustspiel »Der Tugendwächter« *uraufgeführt*. Auch mit dieser komischen Oper wird es gehen, wie mit so vielen anderen älteren Schwestern: Sie wird bald ad acta gelegt werden. Allerdings mit einem Gefühl der Hochachtung. Liebe und Bewunderung zu erringen, wird ihr nirgendwo gelingen. Sie bildet nur eine neue Etappe auf dem Wege zu dem ersehnten musikalischen Lustspiel. Der Dichterkomponist hat sich selbst um eine größere tiefgehende Wirkung gebracht, da er es nicht verstanden hat, den Stoff voll auszunutzen, alle Möglichkeiten zu einem flotten, amüsanten, spritzigen Bühnenwerk zu erschöpfen. Es ist nur ein *Spiel*, das er dem Zuschauer bietet, aber kein *Lustspiel*. Ein Erweitern und Verfeinern der Handlung und ein Zerlegen in *zwei* Aufzüge wäre anzuraten; denn der Musiker Beilschmidt hat uns mancherlei zu sagen, was das Ohr gefangen nimmt. Es gebricht dem Tonsetzer nicht an starker melodischer Erfindung. Dem Stile nach ist er den gemäßigten Fortschrittlern beizuzählen; er wartet mit allerlei interessanten harmonischen Reizmitteln auf, versteht die Orchesterfarben bereits meisterhaft zu mischen. Daß Richard Strauß ihm gelegentlich über die Schulter guckt und ihm hier und da etwas eingibt, soll ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. An einigen Stellen ist das Werk zu dick instrumentiert. In der Verwendung von unangebrachten lyrischen Intermezzi macht Beilschmidt zu viel Gebrauch. Die Oper war von *August Roesler* geschmackvoll inszeniert und erfuhr durch *Erich Band* eine schwungvolle und fein ziselierte Wiedergabe. Unter den Darstellern ragten *Gertrud Clahes* (Viola) und Dr. *Allmeroth* als Leander hervor.

Martin Frey

HAMBURG: Im Stadttheater hat die *Uraufführung* von *Erich Wolfgang Korngolds* neuer (vierter) Oper Das Wunder der Heliane dem Autor lärmenden, aufbauschenden Applaus eingetragen. Bei Wiederholungen hat sich indes bereits Zurückhaltung ergeben. Der Stoff, nach einem Mysterium Kaltnekers frei gefügt, stellt drei profilierte Gestalten dahin: den Herrscher, den Fremden, Heliane. Der Fremde, der sich als Glücksverkünder, im Gegensatz zu einem rauhen, liebeleeren Herr-

scher, kundtat, schmachtet im Kerker, harrt des Todes. Die Königin Heliane spendet heimlich Labung in der Sünderzelle, wo es — da die Seelen sich gleichen — zu einer äußerlich verfänglichen Situation und zur Überraschung durch den Herrscher (König) kommt, die auch Heliane vor die Richter führt. Sie zu retten, ersticht sich der Fremde. Das Gottesurteil (das »Wunder«) wird angerufen: auf Helianes — der Reinen — Geheiß wird jener wieder lebend, und beide, geeint, ziehen zur Seligkeit des »Himmels« ein. Zugeständnisse an geschlossene Einheiten hat Korngold diesmal nicht. Er überläßt sich, eigensinnigen, im Ergebnis gleichbleibenden Griffs, dem Rausch der Farben, den Verschränktheiten akkordisch kühner Probleme unerschrocken — wie schon in der »Violanta« (zu Müllers Text, der auch die Heliane formte), mit Neigung für allerlei Seltsamkeiten, bis zur Überladenheit gediehenen Ballungen, heterophonen Häufungen. Mangel an Gedrungenheit des Stofflichen, das Gleichbleibende im Gewoge der dichten Farben und der Schwere des Ganzen, die Schwierigkeit, jene drei Rollen zu besetzen, werden Hindernisse der Verbreitung sein — trotz der sinnhaften, sangbaren Formulierung des Singstoffs. Mit Frau *Hussa*, vornehmlich mit *Karl Günther* und *Rudolf Bockelmann*, unter *Pollaks Leitung* und *Sachses* Regie (die gelegentlich nicht einmal förderlich) war dem Werke der Weg zuvorkommend bereitet. — Sonst hat in der Oper nur ein zweimaliges Gastspiel von *Helene Wildbrunn* nachhaltig gewirkt, indes einige Verpflichtungsgastspiele belanglos verliefen. *Wilhelm Zinne*

KIEL: Im Rahmen der *Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft* erfolgte die *reichsdeutsche Uraufführung* der seit 1917 so gut wie verschollenen *Puccini-Oper* La Rondine (Die Schwalbe). Sie war seit ihrem Entstehen ein Schmerzenskind. Nach dem Wunsche der Textverfasser Willner und Reichert sollte ursprünglich eine Operette daraus werden. Dies stieß auf Widerstände des Komponisten, und es kam schließlich eine teils heitere und halb ernste Oper heraus, die in Wien durchfiel und in Italien sich nicht durchsetzte. Zur hiesigen Wiederholung haben die Wiener Verfasser den Text neu bearbeitet, und der Anstrich einer »Novität« wurde noch in der Weise verstärkt, daß Generalintendant *G. Hartmann* die eigentlich im Paris des zweiten Kaiserreichs spielende Handlung nach Szene und Kostüm in unsere Tage verlegte; übrigens mit Glück und Erfolg. Was um so leichter möglich war, als auch in dieser Oper das zeitlose Problem der Liebe Gegenstand und Antrieb der Handlung bildet. Sie ist in Kürze: Akt I, im mondänen und dekadenten Salon der schönen Magda spöttelt man über die Liebe, die der verwöhnte Modedichter Prunier preist. In dem Gesellschaftskreis Magdas, der Freundin des reichen Rombaldo, tritt unverdorben aus der Provinz kommend, der Student Roger ein. Leise Fäden spinnen sich zwischen ihm und ihr an. Akt II, Magda und Roger treffen sich in einem Ballsaal. Magda entflammt in Leidenschaft, Roger entbrennt, zum erstenmal, in Liebe. Sie folgt ihm als seine Geliebte. Akt III, Drei Monate später in einer Pension einer kleinen Stadt: Roger hat alles zur Eheschließung vorbereitet. Aber Paris lockt wieder durch Boten und Geschenke. Roger erhält brieflich Kenntnis von dem bewegten Vorleben Magdas und verläßt sie, die gänzlich zusammenbricht. Aber man weiß, daß sie wieder heimkehren wird nach Paris in die Arme Rombaldos — wie »die Schwalbe«, die nach weiten Wanderungen immer wieder zurückkommt. — Es fehlen der Handlung mithin stärkere dramatische Spannungen, die Milieuschilderungen überwiegen. Und doch muß man sich eigentlich wundern über das Schicksal der Oper; denn die Musik ist guter und echter Puccini, fließend und durchaus original in der Erfindung, zum Teil sogar neuartig in der Eleganz und Zartheit der Instrumentation. In mancherlei überraschender Harmonik kündigt sich die spätere Turandot-Musik bereits an. Glänzend gekonnt ist die klanglich schillernde und rhythmisch vielseitige Ballsaalszene. Richtige Ausbrüche des typischen Puccini-Melos bringt erst die Wendung des letzten Aktes. Die hiesige Ausstattung war verschwenderisch. Alle Rollen waren glücklich besetzt, voran die »Schwalbe« selbst durch Fräulein *Darbo*. Unter *E. Jochums* musikalischer Leitung kam ein sensationeller Erfolg zustande. Wieviel hiervon dem Werk und wieviel der Aufführung zuzurechnen ist, muß die Zukunft erweisen. *Paul Becker*

KÖLN: Unsere Opernleitung, die zur internationalen Presseausstellung des nächsten Jahres in einer zusammenfassenden Aufführungsreihe die Entwicklung der Oper von den Anfängen zeigen will und demgemäß einen großen Arbeitsplan aufgestellt hat, hat in den ersten acht Wochen noch kaum den entsprechenden Teil verwirklicht. Zur Eröffnung

des Hauses, dessen Neubau am Ring jetzt 25 Jahre steht, gaben *Eugen Szenkar* und *Hans Strohbach* den Don Giovanni als neuen Beweis ihrer feinkünstlerischen Mozart-Pflege, szenisch in einem malerisch eigenartigen modernen Barock, während dem Spiel des Giocoso doch etwas an Tiefe und Dämonik mangelte. *Fritz Remond* besorgte eine darstellerisch und dekorativ glänzende Inszenierung des Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung. *Tillmann Liszewsky*, unser verdienter Bariton, der sein 25jähriges Bühnenjubiläum feierte und deshalb zum »Ehrenmitglied« ernannt wurde, hatte seinen Ehrenabend als Hans Sachs. Im Schauspielhaus hörten wir zum ersten Male in Köln zu Shakespeares Wie es euch gefällt die anderwärts schon bewährte, melodische Bühnenmusik von Hans Hermann Wetzler, im Kammerspielhaus die Erstaufführung der Geschichte vom Soldaten von Strawinskij, welche die *Gesellschaft für neue Musik* als Erfolg buchen konnte. *Szenkar* und *Strohbach* gaben das Stück nicht wie üblich als realistisch-symbolisches Jahrmarktsspiel, sondern betonten mehr den Ernst der Handlung, wobei sie diesem eigentümlichen Kunstprodukt einen Teil des Raffinements nahmen, ohne doch den Eindruck vertiefen zu können. *Walther Jacobs*

MAGDEBURG: Der Magdeburger Generalmusikdirektor *Walther Beck* bemüht sich in sehr verdienstvoller Weise um die Erwekkung und Förderung des Verständnisses für moderne Musik, in Konzerten so gut wie in seiner eigentlichen Domäne, der Oper. Daß er dabei auf manchen Widerstand stößt, ist begreiflich. Um so erfreulicher die Tatsache, daß seinem jüngsten Versuch, der *reichsdeutschen Uraufführung* eines Märchenballettes von *Nikolai Tscherepnine*, freundlicher und unwidersprochener Erfolg beschieden war. Der Grund dafür liegt allerdings in der Unkompliziertheit und naiven Frische der Musik dieses Russen, der als Schüler Rimskij-Korssakoffs etwa zwischen Debussy und Strawinskij stehend, es fertig gebracht hat, den energischen rhythmischen Instinkt des östlichen Menschen dem melodischen Raffinement des Westens unterzuordnen, ohne doch die nationale Eigenart völlig zu verlieren. So ergibt sich eine leicht faßliche, flüssige, empfindungsreiche Musik, die modern, sehr modern sogar, aber nicht extravagant ist. — Die Aufführung unter *Walther Beck* war ausgezeichnet; unbekümmert, frisch und doch sehr nuanciert wurde die kleine Pantomime durch die Tanzgruppe des Stadttheaters, mit *Alice Zickler* an der Spitze, zu freundlichem Erfolge geführt. Dem Werk des Russen von heute folgte, gleichfalls als *Uraufführung* ein nach *Halévischer* Musik von Dr. *Benno Bardi* frei bearbeitetes »heiteres Spiel in drei Akten«: »Bimala«. Die Musik, mehr *von* als nach Halévy, stellt eine Mischung aus der kraftvollen Melodik Cherubinis und dem romantischen Pathos Meyerbeers dar. Sehr fein und geschickt instrumentiert besonders die Vorspiele zum 1. und 2. Akt. Die Behandlung der Gesangspartien enttäuschte ziemlich bis auf die zwar theatralisch bravouröse, aber sehr wirkungsvolle Koloraturpartie der »Bimala«, die übrigens in *Johanna Biesenbach* eine Darstellerin fand, deren Spiel und Gesang wesentlich zum Erfolg der Aufführung beitrug. Ein Hunger nach »Melodie«, der die jüngste Zeit kennzeichnet, fand hier spontanen Ausdruck durch Beifall bei offener Szene nach der großen Koloraturarie Bimalas im 2. Akt. Die Handlung, indische Natursymbolmotive in einer einfachen Fabel verarbeitend, ist ebenso leicht verständlich wie die Musik, wenn man von einem bißchen kosmischen Hokuspokus absieht. Die Aufführung unter Walther Becks musikalischer Leitung (Regie: *Schultheiß*) brachte alle Vorzüge des kleinen Werkes zur Geltung. Hübsche Bühnenbilder und Kostüme im Verein mit fast durchweg guten Leistungen der Sänger taten das ihre. *L. E. Reindl*

MANNHEIM: Unsere Oper hat in den ersten Wochen der neuen Spielzeit sofort in gutem Tempo eingesetzt. Eine Neuaufführung der Verdischen Oper »Die Macht des Schicksals« lief parallel mit einer ersten Aufführung der noch älteren Adolph Adamschen komischen Oper »Wenn ich König wär«, die der heutigen Generation bisher gänzlich unbekannt, als angenehme Überraschung wirkte, weil sie einen Stoff behaglichster Romantik in unterhaltsame musikalische Formen gießt. Dieser Franzose, der die friedsamen Weisen, die dem Singspiel gemäßen fröhlichen Melodien der Isouard und Boildieu schon mit dem flotteren Rhythmus ausstaffiert, der in Auber die prägnanteste Prägung gefunden hat, ist uns ja durch seinen Postillon von Longjumeau und die Nürnberger Puppe eher bekannt geworden, Werke, die seine Handschrift markierter aufzeigen als dieses lustige Spiel vom »König für einen Tag«. Aber gar artig ist's, zu verfolgen, wie der sittsamen Romanze der Altfranzosen die lebhaftere Barcarole

folgt, wie aus dem schaukelnden Sechsachteltakt der leichter geschürzte Zweivierteltakt hervorlugt, die Polka, der Galopp der Franzmänner um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, dem dann der freche Cancan Offenbachs die Krone des Übermuts aufsetzt.

Verdis Oper »Die Macht des Schicksals« ist im letzten Jahre an vielen Bühnen wieder ausgegraben oder überhaupt zum erstenmal ans Rampenlicht gehoben worden, weil *Franz Werfels* Neuübersetzung und Bearbeitung die Theaterleute auf die sonst gänzlich vergessene Oper wieder hingewiesen hat. Wenn man eine Übersetzung eines Operntextes danach beurteilen muß, ob sie bei Wahrung eines anständigen sprachlichen Niveaus auch *klingt* in der neuen Sprache, ob sie den Sängern keine unbequemen sprachlichen Erschwerungen in den Weg stellt, so darf man füglich an der Vortrefflichkeit von Werfels Arbeit doch einigen Zweifel hegen. Aber über allem Zweifel steht die dramatische Blutsubstanz dieser Verdischen Theatermusik, die auch da, wo sie an Trivialitäten streift, wo sie allzu robust seelische Motorik nachzeichnet, doch viel des Bezwingenden für sich hat. Auf der Bühne glänzten der schöne, warme Sopran *Gertrud Bindernagels* und der temperamentvoll eingestellte Bariton *Hans Bahlings* allen anderen Stimmen voran. — Bei dem Wettlauf, den die deutschen Opernbühnen um *Ernst Křeneks* Jazz-Oper Jonny spielt auf seit Monaten unternehmen, wagte auch die unsrige ihren Einsatz. Die ältesten Spekulanten, die die Baisse und Hausse des Opernmarkts genau kennen, sind starr über einen Erfolg, der bis heute etwa 60 Bühnen an den Siegeswagen dieser Neuheit gespannt hat. Viele schreien Zeter über die Geschmacksentartung, die wieder einmal das gute deutsche Publikum manifestiert, rufen nach der Schmutz- und Schundkommission, weil die schwarze Schmach auf unserer Haut brenne; viele andere freilich laben sich im Entzücken an den burlesken Sprüngen dieser höchst modernen Transferierung der Amüsiermusik auf die Bühne und rufen Ernst Křenek als ein großes Talent aus.

Wir wollen uns einmal mit der zweiten Gruppe der Stellungnehmer zu dieser Angelegenheit beschäftigen, weil wir glauben, daß die Befürchtungen der ersten mit dem Abflauen des Begeisterungstaumels für Jonny in nichts zerfallen werden. Es ist dann eine Geschmacklosigkeit mehr gewesen, die der an Paradoxen reiche Hexenkessel der Oper wieder einmal ausgespien hat. Und der geduldige deutsche Theaterbesucher, dem man ja alles vorsetzen darf, hat nach einer kleinen Geschmacksverstauchung wieder den Weg zu seinen Hausgöttern gefunden, die in keiner Kunstart so auswechselbar sind wie gerade in der Oper.

Aber die Frage nach dem Maße der Begabung, im besonderen nach dem der theatralisch-dramatischen Begabung Ernst Křeneks brennt. Wir glauben, diese letztere wird von seinen Schildträgern weit überschätzt. Zuvörderst *die* Seite der Begabung, die dem amüsanteren Teile seiner Musik gilt, dem aus dem Jazz-Milieu entnommenen. Da sollte man doch glauben, daß es hier höchst lustig und degagiert hergehen müßte, daß hier der Weg frei wäre für eine mit allen Ungezogenheiten der modernen Tanz- und Barmusik virtuos spielende kecke Komponierlaune. Von alledem ist gar wenig zu merken. Ich glaube, daß so mancher der echten Blues- und Tango-Fabrikanten das alles viel schmissiger und — wenn schon — denn schon — hinreißender gestalten würde, als es Ernst Křenek gelungen ist. Und die andere Partie der Oper, der Teil, der an unserer Lyrik und Dramatik, an der oft verspotteten Romantik seine Fühlungen nimmt, *der* gibt eigentlich doch nur Zukunftswechsel aus, die der Komponist einmal einlösen, wenn er ein Textbuch in die Hand genommen haben wird, das weniger salopp in den Einzelheiten der sprachlichen Ausladung eine höher gerichtete künstlerische Gesinnung offenbaren wird als die Jonny-Oper. Jetzt kann man aus den Gletschermusiken nur die Dämmerung höherer dramatischer Offenbarung heraushören, wenn man über die üble Behandlung der Singstimme, die dazu noch manchesmal sprachlich schwach betonte Silben in exponierter Höhe oder in rhythmisch schwerer Belastung zu ertragen hat, sich hinweg gehört hat. Besonders in der zweiten dieser Gletschermusiken gewahrt man aus den Fernchören der Frauenstimmen, die des Gletschers eigene Stimme repräsentieren, Ansätze zu einer Dramatik, die man gerne weiter ausgebaut sehen würde.

Unsere Bühne hat einen sehr beweglichen Jonny, den Baritonisten *Sydney de Vries* in den Mittelpunkt des Treffens gestellt. Die musikalischen Werte der von *Richard Lert* geleiteten Aufführung waren überhaupt die stärkeren gegenüber denjenigen szenischer und inszenatorischer Art. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Als erste Neuheit der Spielzeit gelangte *Ernst Křeneks* »Mammon«, choreographisches Bild von Heinrich Kröller

und Bela Balasz, zur *Uraufführung*. Ein pantomimisches Ballett, wie es sein soll, eines von den ganz wenigen, die keines erläuternden Programmes bedürfen. Ohne jede komplizierte Voraussetzung, prägnant und geradlinig, in primitiver Schwarz-weiß-Technik den Ablauf des Geschehens drastisch und stichwortartig fixierend, vor allem ganz aus dem Tänzerischen erfunden und empfunden, schildert es die dämonische Gewalt, mit der das Gold, personifiziert in Gott Mammon, die Menschheit knechtet. Zu dem symbolischen, farbenprächtigen Gemälde hat Křenek eine Musik geschrieben, die an Phantasielosigkeit und Nüchternheit nichts zu wünschen übrig läßt. Die Partitur ist von einer geradezu erschreckenden Dürftigkeit. Auch nicht ein zwingender Einfall läßt aufhorchen. Kaum, daß man vereinzelt auf ein interessantes technisches Detail stößt, an das man sich dann bei dieser Ideenarmut verzweiflungsvoll klammert. Trotz programmäßiger niederträchtiger Klangscheußlichkeiten gibt sich die Musik für einen Atonalen im allgemeinen ziemlich zahm. Doch was will solche impotente Wohlanständigkeit bedeuten? Über die Leistung *Heinrich Kröllers* als Choreograph und Regisseur läßt sich nur in Superlativen berichten. Wie er die Körper beredt zu machen versteht in Gebärden und Bewegungen von sprechender Deutlichkeit, das erschöpft letzte Möglichkeiten. Dabei verliert er sich nie in kleinliche Tüftelei, sondern wahrt immer die fließende Linie des rhythmisch gebundenen Tanzmaßes. Die Gestaltung der einzelnen Szenen zeigt ihn als Regisseur von unerschöpflichem Phantasiereichtum und souveräner Herrschaft über die Bühne. Tänzer und Tänzerinnen waren in den Soli *(Anna Gerzer, Walther Matthes, Otto Ornelli, Josef Tulach)* wie in den Ensembles ihres Meisters würdig, mit dem zusammen sie wärmsten Beifall ernteten. Der neue Kapellmeister *Paul Schmitz*, früher in Stuttgart, leitete das Werk mit Umsicht und Temperament, ebenso den dankenswerterweise gleichzeitig wieder in den Spielplan aufgenommenen Einakter Höllisch Gold von Julius Bittner, dieses sinnige, gemütvolle »deutsche Singspiel« des liebenswürdigen österreichischen Komponisten, das mit der prachtvoll singenden *Luise Willer* als ergreifendem Weibe und dem scharf charakterisierten Teufel *Carl Seydels* neben *Hans Hermann Nissen* (der Mann), *Aline Sanden* (das alte Weib) und *Ernst Vassal* (Ephraim) herzlichste Aufnahme fand. Als weitere Neueinstudierung kam die Elektra von Richard Strauß heraus in einer bewundernswert geschlossenen Aufführung von Stil und Größe, dank der mit elementarer Gewalt alles fortreißenden Leitung von *Hans Knappertsbusch. Gertrud Kappel* (Elektra), *Felicie Hüni-Mihacsek* (Chrysothemis) und *Paul Bender* (Orest) boten Außerordentliches, während *Hedwig Fichtmüller* ihre Klytämnestra zu klein angelegt hatte. *Max Hofmüllers* Spielleitung wahrte mit Glück, bei aller Lebendigkeit im einzelnen, eine gewisse große Linie der Darstellung, wobei ihn die monumentale Plastik des neuen Bühnenbildes von *Adolf Linnebach* aufs förderlichste unterstützte. *Willy Krienitz*

STUTTGART: Die Neuinszenierung der Iphigenie auf Tauris war darauf angelegt, für Glucks Meisterwerk, das mehr Tragödie als Oper und mehr seelische Tragödie als handlungsbewegtes Trauerspiel mit Musik ist, einen aus dem Geist der Musik und dem Sinn des Dramas herausempfundenen Stil zu finden. Dementsprechend herrschte die einfache Linie vor, war aber auch dem Düsteren ein weiter Raum gewährt. Durch Benützung der Bearbeitung von *Gian Bundi* *) erübrigt sich ein szenischer Wechsel, das Prinzip der Einheit war streng befolgt. *Harry Stangenberg* hat, namentlich was die Beteiligung des Chores angeht, eine Aufführung zustande gebracht, die eigenartigen künstlerischen Charakter zeigte, im einzelnen wohl noch einen Ausgleich der Mittel verträgt, aber ohne Zweifel als schöpferische Tat des Regisseurs anzusehen war. Die Musik hat — glücklicherweise — gar keine Änderung erfahren, wenn man von dem notwendig gewordenen Zusammenziehen der Partitur absieht. *Margarete Bäumer* war für die Titelrolle die gegebene Sängerin, es liegt ihr gut die Verkörperung der hoheitsvollen, mit allen Fasern des Empfindens an der Heimat hängenden Griechin, *Fritz Windgassen* und *Willi Domgraf* erwiesen sich als vorzüglich befähigte Sänger (Pylades und Orest), *Carl Leonhardt* leitete am Kapellmeisterpult mit vorbildlicher Ruhe, aus der aber doch die starke innere Anteilnahme herauszuspüren war. *Alexander Eisenmann*

*) »Die Musik« brachte im 2. Heft des XVII. Jahrgangs (November 1924) eine umfassende Würdigung der Bundischen Bearbeitung der Gluckschen »Iphigenie auf Tauris« aus der Feder von Hermann Abert. *Die Schriftleitung*

WIEN: Alle mehr oder weniger ehrwürdigen Kräfte des Wiener Operntheaters konzentrierten sich in diesen letzten Wochen auf die Premiere der Korngoldschen Oper Das Wunder der Heliane. Die Aufführung war mit *Lotte Lehmann*, *Kiepura* und *Jerger* in den Hauptrollen, mit *Alfred Rollers* phantasievollen Bühnenbildern, mit *Wallersteins* lebhafter Regieführung und mit dem klangschwelgenden Orchester unter *Schalk* in Wirklichkeit das glanzvolle, den hochgespannten Erwartungen entsprechende Ereignis ... Das Textbuch des Werkes geht auf ein »Mysterium« des früh verstorbenen, hinreißend begabten *Hans Kaltneker* zurück; und diesem wieder liegt ein uralter, wenn auch verschwommen geschauter und unklar entwickelter Liebesmythus zugrunde, ein Schuldigwerden in Unschuld, ein Sterben um zu leben. Das, was vom Dichter bei aller erotischen Überspanntheit mit reiner Seele und naivem Gemüte geschaffen wurde, hat *Hans Müller* einer Bearbeitung unterzogen, die zwar auch ihre naiven Seiten hat, das Eigentliche und Wesentliche aber mit derber, grobsinnlicher Theatralik verstellt und durch Einführung von Symbolen aus der eigenen literarischen Rüstkammer vom ursprünglichen Thema mehrfach ablenkt. Zu diesem Thema, dem Kern des Mysteriums, wieder zurückgefunden zu haben, ist das große Verdienst der Korngoldschen Musik, einer hinreißenden, in Klang und Melodie schwelgenden, sängerisch inspirierten echten und unverfälschten Opernmusik, die zudem die besondere Tugend hat, von Akt zu Akt klarer, stärker, stilbewußter zu werden. Am stärksten und stilvollsten dort, wo sie, wie beim Auftritt der »Richter« im zweiten Akt und in den großen Chorszenen des Schlußaktes, eine Reihe von höchst originellen und scharf profilierten Bildungen findet, die sich mit ihrem entschiedenen Charakter sowohl wie mit ihrer künstlerischen Geschlossenheit weit und bedeutsam über Korngolds bisheriges Schaffen erheben und in seinem Aufstieg vom melodisierenden Opernkomponisten zum szenisch gestaltenden Musikdramatiker ein neues und reiferes Entwicklungsstadium einleiten. Korngold verleugnet in seiner neuen Oper gewiß nicht den Zusammenhang mit der eigenen Vergangenheit oder die Anhänglichkeit an seine großen Vorbilder — vor allem an Richard Strauß —, unter deren Zeichen er seinerzeit seine künstlerische Berufung empfangen hat; aber das neue Werk gibt vor allem den klaren und überzeugenden Beweis, daß der Komponist nicht stehen geblieben ist und daß die originalen Impulse seines künstlerischen Naturells stark und triebkräftig genug sind, eine Entwicklung im Sinne logischen Fortschritts und künstlerischer Abklärung zu tragen.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Unter den vielen Wiedergaben von *Křeneks* Jonny spielt auf kann die südwestdeutsche Erstaufführung der Wiesbadener Staatsoper wohl ein besonderes Interesse beanspruchen, da sie sich in dem unmittelbaren Wirkungskreise des Komponisten abspielte, der, dem neuen Intendanten *Paul Bekker* von Kassel nach Wiesbaden folgend, als musikalischer Beirat in den Verband des hiesigen Theaters eingetreten ist. Daß Křenek, der Wertvolleres schuf, in dem als Zugstück geschickt ersonnenen Werk nicht etwa die Erfüllung einer künstlerischen Mission erblickte, darf man zu seiner Ehre wohl annehmen. Prospekte und Maschinen werden allerdings nicht gespart, auch wollen wir gerne erstaunen über diese technische Mustermesse mit Musik vom Staubsauger bis zur D-Zuglokomotive auf polyphon schwachem Unterbau, aber wir sitzen *gelassen* da von Anfang bis zum Ende. Denn leider fehlt jenes Dämonion, das die einander widerstrebenden ernsten und heiteren Elemente zu einer höheren Einheit zusammenfaßt. Anzuerkennen bleibt, daß Křenek, so wenig er als Lyriker überzeugt, in den Jazzpartien die Groteske eines sich vital gebärdenden Zeitstils sehr amüsant zum Ausdruck bringt. Die mit trefflichen Bühnenbildern *(Gerhard T. Buchholz)* ausgestattete Oper bot dem regieführenden Intendanten, der sich bereits in der literarischen Gesellschaft mit einem aufsehenerregenden Vortrag über das Wesen des modernen Theaters, eingeführt hatte, eine erfolgreich ausgenutzte Gelegenheit zur Verwirklichung seines Programms: eigener, aus dem Zeitgefühl erwachsender Darstellungsstil, dessen Wesenskern nicht bei Regisseur und Kapellmeister, vielmehr in den individuellen, die Idee des Autors erfüllenden Leistungen auf der Bühne zu suchen sei.

Für dankenswerte Verkörperung der Hauptrollen verdienen Erwähnung: *Martin Kremer*, *Grete Reinhard*, *Adolf Harbich*, *Carl Köther*, *A. van Kruyswyk*, *Heinrich Hölzlin*. Die Partitur deutete überlegen *Joseph Rosenstock*. Außerordentlich starker Beifall erzwang viele Vorhänge.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: Nicht jeder *Křenek* ist mit Freuden zu begrüßen. Zum Beispiel nicht der, den wir bei *Werner Wolff* hörten. Dieser Dirigent, an dem Sachlichkeit von persönlicher Färbung zu rühmen ist, brachte Sieben Orchesterstücke op. 31 zum allerersten Male. Wie ich glaube, auch zum allerletzten. Es wiederholt sich hier die Erfahrung, daß Halbheiten zur Aufführung gelangen, wenn sie nur durch einen schon bekannten Namen gedeckt sind. Es gibt aber auch Halbheiten, die wir nicht unaufgeführt sehen möchten. Zu ihnen gehört nun dieses Opus Ernst Křeneks nicht, weil in ihm das Bruchstückhafte in jeder Hinsicht so ausgeprägt ist, daß von einem Genuß dieser Musik kaum die Rede sein kann. Es ist ja klar, daß der heutige, ganz dem Opernschaffen hingegebene Křenek sich nicht allzuviel aus solchen Versuchen machen wird. Dieser hier ist vorläufig Manuskript geblieben. Das schon deutet auf die geringe Wertschätzung hin, die ihm von seiten des Komponisten wie des Verlegers zuteil wird. Werner Wolff hob die Stimmung des durch diese Neuheit einigermaßen niedergedrückten Publikums durch einige Ravel-Nummern, von denen das instrumentierte »Le tombeau du Couperin« ein neuer Beweis für eine Meisterschaft war, die das Urbild in originaler Form wieder erstehen läßt.
Verwandtschaft mit Křenek, mindestens mit seinen Methoden, zeigt *Paul Höffer* in der Sinfonie, die *Emil Bohnke* in einem seiner Großen Sinfoniekonzerte aufführte. Wenn es nur die Methode wäre, so würde uns sein Werk, gleichfalls eine Halbheit, nicht fesseln. Aber es steckt starke rhythmische Lebendigkeit in ihm, die unter Umständen imstande wäre, die Fesseln der Methode zu sprengen. Lineares und Querschnittliches, immerhin von Charakter, halten sich hier die Wage. Die Instrumentation ist eine der unvermischten Klanggruppen. Das ist gewiß nicht immer angenehm, aber es steht zu hoffen, daß der Komponist künftig sein Ohr noch anders zu Rate ziehen und das Klangbild im Einverständnis mit ihm gestalten wird.
Das Kammerkonzert hat einen Aufschwung genommen. Geschehen ist dies namentlich durch die Bemühungen *Michael Taubes*, der zwar seine Leute noch nicht zu einer völligen, befriedigenden Einheit zusammengefügt hat, aber auf dem Wege dazu ist und uns überdies durch die Gestaltung seiner Programme anzieht. Bei ihm konnte man in erster Linie Werke für Sopran und Kammerorchester (mit *Lula Mysz-Gmeiner*) hören wie die Lieder »Aus dem siebenten Ring« von Stefan George, die von *Wolfgang Jacobi* mit Feingefühl für die Stimmung des Textes und mit sicherem Geschmack in der Verteilung der Aufgaben geschrieben sind. Auch *Arthur Bliß*, der uns chinesisch kommt, gibt in seinem »The women of Yueh« das, was ihn immer auszeichnet: sicher Geformtes, im Klang Angenehmes. Die reine Instrumentalmusik vertrat eine Sinfonietta des Franco-Polen *Alexandre Tansman*, der um Inspiration durch zeitgenössische Mitkomponisten niemals verlegen ist, sie mit selbstverständlichem Können für sich ausnutzt, aber gerade darum immer nur die Rolle eines geschickten Nachbeters spielt.
Es gibt einen Zyklus von Konzerten der »*Freunde alter Musik*«, die auch die der neuen interessieren können. *Alice Ehlers* ist mit Eifer dabei, das Beste an alter Literatur für diese Zwecke herauszusuchen und uns selbst am Cembalo, solistisch oder begleitend, für ihre Auslese an Leckerbissen zu gewinnen. Ihr tritt unter anderem der ausgezeichnete Cellist *Paul Hermann* mit Erfolg zur Seite.
Es wird auch auf vier Klavieren meist grober Unfug verübt, den wir nur als Beitrag zur Konzertstatistik verzeichnen. Im übrigen beherrscht die Sängerin das Feld. So *Elisabeth Rethberg*, die ihre schön ausgeglichene Stimme wohltuend, doch ohne stärkere Intensität für Arien und Lieder in Bewegung setzt. Und Amerika, das uns jene als Gast wiederschenkte, gab uns auch *Frieda Hempel* zurück, die man enttäuscht anhörte. Hier ist die Arie durch Einbuße an Stimmkapital entkräftet, der hohe Ton schneidet ins Trommelfell von Zuhörern, die mit besten Absichten gekommen sind. Das Lied rettet der Hempel ein wenig von dem Erfolg, der im übrigen, je weiter der Abend vorrückte, desto mehr entwich.

Adolf Weißmann

BADEN-BADEN: *Karl Friedberg* und *Karl Flesch* waren im Verein mit dem bei uns noch wenig bekannten englischen Cellisten *Felix Salmond* die ausführenden Künstler der von der Städt. Musikdirektion veranstalteten *klassischen Kammerkonzerte*. Am ersten, Beethoven gewidmeten Abend wurde die Kreutzer-Sonate von den Klaviertrios op. 70 D-dur und op. 97 umrahmt. Das zweite Konzert brachte Schuberts B-dur-Trio, von Schumann die Violinsonate op. 121 und das Klavierquintett Es-dur (bei dem *Karl Aßmus* und *Gerhard Hoog* vom Städt. Orchester mitwirkten). Im

dritten Konzert kam Brahms mit dem Klaviertrio op. 8 (spätere Fassung), der Cellosonate op. 99 und dem Klavierquartett op. 26 zu Wort. Die Wiedergabe war vollendet. Das Meistertrio Friedberg-Flesch-Salmond konnte sich im anschließenden Orchesterkonzert unter Leitung von *Ernst Mehlich* noch solistisch betätigen. Nach der 3. Leonoren-Ouvertüre spielte Friedberg, Virtuose von höchster Kultur, Künstler von poetischer Gestaltungskraft, prachtvoll das Es-dur-Konzert von Liszt. In Brahms' Doppelkonzert (dessen erste Probe vor 40 Jahren im Badener Kurhaus unter des Meisters Leitung mit Joachim und Hausmann stattgefunden hat) vereinte sich Flesch mit Salmond, und Strauß' »Don Quixote« gab dem letzteren Gelegenheit, die Kultur seines Tones, die geistige Beherrschung der Aufgabe zu zeigen. Ernst Mehlich war ein überlegener Ausdeuter der Partitur. *Burkard*

BREMEN: Mit dem ersten Sinfoniekonzert des Goethe-Bundes als Auftakt pflegt die Saison eröffnet zu werden. *Ernst Wendel* dirigierte die reine, in sich gefestigte glaubensstarke 2. Sinfonie von Anton Bruckner unter voller geistiger und seelischer Anteilnahme des Publikums, das hier durchaus ein Publikum um der Kunst willen und nicht aus gesellschaftlichen Rücksichten ist. Die offizielle Eröffnung der Konzertsaison, deren Rückgrat die von Ernst Wendel geleiteten 12 Abonnementskonzerte der Philharmonischen Gesellschaft nebst ihren 12 öffentlichen Hauptproben bilden, brachte, nach einer Sinfonie von Haydn, als interessante bolschewistische Gegendemonstration die schon nicht mehr junge Feuervogelsuite von Strawinskij. Sie wurde von unserem konservativen Publikum mit Beifall aufgenommen. Ein Beweis, daß man nie an der Wandlungsfähigkeit der Menschheit und ihrer Ohren verzweifeln soll. Dann sang im selben Konzert *Karin Branzell* die Erda-Szene aus dem Rheingold, womit sie nachdrücklich bewies, ihrer schönen und frischen Altstimme zum Trotz, daß eine musikdramatische Szene im Konzertsaal notwendig verblassen muß. Da das Städtische Orchester, das für die ganze Oper und für die Philharmonischen Konzerte, einschließlich der Konzerte für den Goethe-Bund, den Künstlerverein und die Union, aufzukommen hat, nicht alle sinfonischen Bedürfnisse der Stadt zu bestreiten vermag, hat sich mit Hilfe eines gemeinnützigen Vereins und unter Leitung von *Karl Gerbert* ein »Sinfonieorchester Bremen« gebildet, das sich kürzlich mit der Wiedergabe einer selten gehörten, in Erfindung und Instrumentation ur-gesunden, aber doch etwas hausbackenen Sinfonie (Opus 9) von Hermann Goetz erfolgreich einführte.

Gerhard Hellmer

BUENOS AIRES: Im Mittelpunkt des Interesses stand während der Monate August-September der *Beethoven-Zyklus*, den die Stadt Buenos Aires im Teatro Colon unter Leitung *Erich Kleibers* veranstaltete. Außer den Sinfonien, den Ouvertüren und der Egmont-Musik gelangten selten zu hörende Schätze Beethovenscher Orchestermusik zur Aufführung: Die Ballettmusik zu den »Geschöpfen des Prometheus« und die von Hugo Riemann »entdeckten« Mödlinger Tänze aus dem Jahre 1819. Bei der »Missa Solemnis«, einer argentinischen »Uraufführung«, sah sich Kleiber einer Riesenaufgabe gegenüber: Neben dem vortrefflichen Colon-Orchester, das durch Kleiber seine Schulung erhalten hat, und dem durch üppigen Stimmklang, straffe Disziplin und ganz einzigartige Vortragssicherheit charakterisierten Theaterchor des Colon stand ein minderwertiges Solistenensemble, in dem nur die deutsche Altistin *Paula Weber* seelische Nähe zu Beethovens Altersstil dokumentieren konnte. Die Art, wie Kleiber seine Aufgabe löste, ist bewundernswert. Er riß das Solistenensemble stellenweise auf die Niveauhöhe des Chores und zeichnete den Lapidarstil des Werkes groß nach. Mit dem technischen Gelingen paarte sich intensive Gefühlsdurchdringung, straffe Ballung der ekstatischen und gefühlsdramatischen Elemente. Das Lohende und Grenzenlose im Ausdruckstil der »Missa« entwickelt Kleiber in bezwingender Subjektivität. Die Instrumentalstellen des Agnus dei, die bei der konventionellen Bevorzugung des chorischen Teiles meist zu kurz kommen, waren mit explosiver Energie geladen. Das Ganze rundete sich zur gewaltigsten Huldigung vor Beethovens Genius, die bisher auf südamerikanischem Boden erklungen ist. Das Publikum nahm sie mit stummer Ergriffenheit auf.

Mit seinen anderen Programmen war Kleiber weniger glücklich als im vorigen Jahr. Etwas Strawinskij (die beiden ursprünglich für Klavier zu vier Händen gesetzten, später instrumentierten »Suiten«), Respighi (»Die römischen Brunnen«), Manuel de Fallas etwas trockene Schreibtischarbeit »Nächte in den spanischen Gärten«, Nationaltschechisches von Smetana und das anmutige Camp-Stim-

mungsbild (»Escenas Argentinas«) des Argentiners *Carlos Lopez Buchardo*, damit ist die Reihe der Neuheiten und wichtigen »Reprisen« erschöpft. Das zweiteilige Orchesterwerk Buchardos, des Direktors des staatlichen Konservatoriums in Buenos Aires, schildert zunächst in der sequenzartig behandelten argentinischen Volksliedweise eines »Triste al estilo pampeano« die Wehmut der großen Ebene und geht im zweiten Teil zur Schilderung eines fröhlichen Camptages über: ein durch seine freie rhythmische Behandlung auffallender schuhplattlerähnlicher Volkstanz »el gato« und ein Hornmotiv, das festliche Freude ausdrückt, bilden die thematische Grundlage. Im Mittelsatz tritt eine »Vidalita« auf, ein sehnsuchtgeschwelltes Gesangsmotiv, bis die Fröhlichkeit des Eingangsteils zurückkehrt. Lopez Buchardo schildert den Campmensch (Melancholie) und den sonnenhellen Camptag (Freude). Er hat Motive verwendet, die sich in Struktur und Stimmungsgehalt dem argentinischen Folklore anpassen, aber eigene Erfindung sind. Das satztechnische Können ist noch nicht sehr weit entwickelt, es fehlt an wirklicher Steigerung und Verwandlung des Urmaterials. Reizvoll dagegen ist die Instrumentierung. Das Werk muß als das bisher beste Erzeugnis der argentinischen Orchestermusik bezeichnet werden. Erich Kleiber wurde eingeladen, auch im Jahre 1928 die Colon-Konzerte zu dirigieren.

Das Gesamtergebnis des Konzertwinters 1927 ist die souveräne Herrschaft der deutschen Dirigenten. Das Beethoven-Jahr hat die entscheidende Wandlung gebracht. *Erich Kleiber* und *Clemens Krauß* haben grundlegende Aufbauarbeit geleistet und gerade durch die Verschiedenheit ihrer Wesensart das musikalische Leben von Buenos Aires zielweisend befruchtet. Sie überstrahlten alles andere so stark, daß die breite Öffentlichkeit kaum noch Notiz nahm von der Arbeit der »eingesessenen« Musikvereinigungen. Unter ihnen behauptet sich die *Wagneriana* immer noch als führend durch ihr zwar in der Zielerreichung stark wechselndes, aber doch aufblickendes Streben. Tage wie der, an denen *Wilhelm Backhaus* die Hammerklaviersonate Beethovens spielte, sind freilich selten. Kleiber gab einen Kammermusikabend zugunsten des Beethoven-Denkmals mit Tänzen von Beethoven und Mozart.

Im übrigen nimmt der Beethoven-Zyklus der Quartette und Klavierwerke mit sehr unterschiedlichen, oft recht mäßigen Leistungen ortshafter Interpreten seinen Fortgang. Die einst so angesehene Vereinigung »Diapason« ist degeneriert. Damen der Gesellschaft geben dort dilettantische Konzerte, die der objektive Beurteiler nicht ernst nehmen kann.

Im Zeichen der argentinischen Beethoven-Begeisterung steht die von der Wagneriana angeregte *Errichtung eines Beethoven-Denkmals* in Buenos Aires, dessen künstlerische Ausführung dem argentinischen Bildhauer Fiovaranti übertragen wurde. Von der Wagneriana, deren zielbewußte Leiter, Lopez Buchardo und C. Grassi Diaz weiterhin wertvolle Führereigenschaften entwickeln, wurde außerdem ein Werk *Ernesto De La Guardias* über *Beethovens Sinfonien* herausgegeben. De La Guardia, Professor für Musikgeschichte am staatlichen Konservatorium zu Buenos Aires, ist der fähigste Kopf unter den argentinischen Kritikern und Musikästheten. Das Buch will nichts Neues über Beethoven sagen, sondern faßt die Ergebnisse der Forschung auf dem Spezialgebiet der Sinfonie zusammen. Der Verfasser verfolgt neben der Entstehungs- auch die Aufführungsgeschichte des einzelnen sinfonischen Werkes, die er besonders verdienstvoll auch auf die romanischen Länder ausdehnt und gibt kluge Analysen, die für Musikstudierende und gebildete Laien berechnet sind. Für den heranwachsenden Stamm junger Musiker und Musikhörer in den spanisch sprechenden Ländern, wo es bisher keine zusammenfassende, ernstzunehmende Darstellung dieses Stoffgebietes gab, füllt das Werk eine schmerzlich empfundene Lücke aus. De La Guardia ist durch sein Buch über Beethovens Klaviersonaten und durch eine feine Prosaübersetzung von Richard Wagners Tristan-Dichtung (mit musikalischen Erläuterungen) bekannt geworden.

Johannes Franze

FRANKFURT a. M.: Im Museum gab es als Novität die Serenade von Milhaud; ein schwächerer Milhaud, leicht und leichtsinnig komponiert wie vieles aus jener Hand und weniger plastisch als das Gute. Der erste Satz ist ohne Themen immerhin sehr präzis und lustig in der Form, der zweite verschwimmt nach Anlage und Intention, die absichtliche Banalität des Finales hat ihre Meriten, und eine beneidenswerte Trompetenstelle steht darin. Das Publikum meinte wieder einmal an der verkehrten Stelle, es hätte mit der Revolution zu tun. Danach als Trost vier Orchesterlieder von Josef Marx, die *Elisabeth Rethberg* vorzüg-

lich sang. Gegen die Lieder soll hier nicht polemisiert werden, sie mögen in ihrer Sphäre sehr zuständig sein; aber daß 1927 in einer repräsentativen Konzertgesellschaft unter einem repräsentativen Dirigenten vor einem repräsentativen Publikum »Und gestern hat er mir Rosen gebracht« passieren konnte, verdient immerhin notiert zu werden. Vorher hatte man die D-dur-Suite von Bach gehört!

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Die Philharmonica unter *Karl Muck*, stets von stärkster Anteilnahme begleitet, haben mit *Wladimir Horowitz* am zweiten Brahms-Konzert und mit *Adolf Busch* am Dvořak-Konzert und in Berlioz' »Harold« den Glanz des Instituts zu vermehren vermocht. Die Sinfonie-Abende bei *Eugen Papst* brachten H. H. Wetzlers »Visionen« als Opus von tieferer Geistigkeit und Fantasie zu starker Wirkung. »Andalusien«, der Anfang eines großen Zyklus des *Lamote de Grignon* (aus Barcelona), als »sinfonisches Tableau« definiert, fußt auf südspanischer Rhythmik, ist sicher gewollte sinfonische Arbeit mit buntschillernden orgiastischen Absichten, nicht aber ein vornehmer Komplex — deswegen immerhin erfolgssicher. Vier hamburgische Autoren — Müller-Hartmann, Scheffler, Ammermann, Roters — haben bei Papst eigene Werke erklingen hören. Nur der Erste mit »Leonce und Lena« (älteren Datums) ist belangvoll; die anderen: mehr Zaungäste am Wunderreich des Schönen. Mahlers »Dritte« hat sich wieder mit Stärke dort behauptet. Schuberts klangseliges, erst neuerdings in Zell a. See wiedergefundenes Quartett mit Gitarre ist vom *Hamburger Streichquartett (Borwitzky)* vor dankbarer Gefolgschaft erstmals erklungen. Ein Scheffler-Quartett (ganz neu und doch so alt) hat dort geringen Eindruck hinterlassen. Unter *Alfred Sittard* ist nun auch »König David« von Honegger hier eingezogen, in dem polytonale Raufereien, kühner Realismus, Neigung für Händel-Duktus, Halleluja-Inspiration, barbarisch philistrische und hebräisierende Schlachtrhythmen sich mit allerlei Psalmseligkeit (zweimal zum aufhorchen!) mischen — ohne Zeichen der Allgewalt des Schöpferischen. Im *Bandler-Quartett* ist Regers Nachlaß-Quintett (der Wiesbadener »Einjährigen«-Zeit!) mit Nachdruck als wertvoll bekräftigt worden. *Frieda Hempel* hat beim Versuch, hier wieder Boden zu gewinnen, eine kühle Beurteilung sich zugezogen.

Wilhelm Zinne

KÖLN: In den Gürzenichkonzerten erwarb sich *Hermann Abendroth* das Verdienst, mit einer großzügigen ersten Aufführung der sechsten »tragischen« Sinfonie den Kreis der Mahlerschen Werke in Köln zu schließen. Die Nachfolgeschaft Klemperers als Mahler-Apostel scheint jedoch demnächst *Eugen Szenkar* antreten zu wollen, der gleichfalls drei Opernhauskonzerte ankündigt. Als *Uraufführung* bot Abendroth das Werk Dein Vaterland (E. M. Arndt) von *Karl Ehrenberg* für gemischten Chor, Orchester und Orgel, dessen musikalische Arbeit Hochachtung abnötigt, dessen Durchführung und Klangsteigerung jedoch nicht zu zwingenden Folgerungen führen. Die Sinfoniekonzerte Abendroths brachten an Neuheiten ein älteres, dankbares Violinkonzert (Poème Légendaire) des Pariser Belgiers *Ferdinand Le Borne*, von *Riele Queling* gespielt, die empfindungs- und stimmungsvolle Komposition von *Martin Friedland* Die Wallfahrt nach Kevelar für Singstimme *(Hermann Schey)*, Orgel und Streichorchester, und zwei für das Wiederaufleben des Cembalos beachtenswerte Werke: neben der bekannten Krippenmusik von *H. W. v. Waltershausen* ein Konzert für kleines Orchester des jungen, in Köln wirkenden *Wilhelm Maler*. Konzentrierter als das Streicherkonzert mit Klavier, das auf dem Tonkünstlerfest in Chemnitz aufgeführt wurde, gelöster auch in der Kontrapunktik, wirkt dieses neue Stück Malers frisch in der Erfindung. Alte Formen werden hier mit dem neuen Geist einer »absoluten«, durch sich selbst spielerisch-triebkräftigen Musik gefüllt. In der *Gesellschaft für neue Musik* machte das *Kolisch-Quartett* Schönbergs drittes Streichquartett und Alban Bergs Lyrische Suite bekannt. Mit eigenen Konzerten und glänzenden Solistennamen tritt nun auch das *Orchester des Westdeutschen Funks* auf, das unter der schwungvollen Leitung *Buschkötters* zu trefflichen Leistungen befähigt ist, was vor allem eine Sinfonie von Brahms erwies.

Walther Jacobs

LONDON: Multa non multum scheint mir die Losung der Herbstsaison. Die üblichen allabendlichen Promenadekonzerte, die wie die früheren Queens Hall Orchestra-Aufführungen nunmehr unter den Auspizien der Radiogesellschaft (BBC) stattfinden, brachten viel mittelmäßig ausgeführte Musik unter Sir *Henry Woods* bewährtem, aber nicht mehr recht zündendem Taktstock. Interessant waren die Programme nicht, die Neuigkeiten spärlich

und ohne Nachklang. Nennen wir immerhin ein Variationswerk von Hely-Hutchinson und eine Seemann-Ouvertüre von Thomas Wood als feingearbeitete Stücke guter Musiker. Auch die sich stetig mehrenden Rezitals und sonstigen Veranstaltungen bringen wenig Beachtenswertes außer vortrefflichem Spiel. Man weiß aber, was man von der genialen *Jelli d'Aranyi*, der feinen *Myra Hess*, die einen gemeinschaftlichen Violin- und Klavierabend gaben, von dem brillanten (und sich vertiefenden) Klavierspieler *Iturhi* und dem feurigen, manchmal etwas subjektiven Pianisten *Samterlin* zu halten hat. Letzterer brachte wenigstens sechs neue schwierige, aber pikante Etuden von Szymanowski. Eine nicht gerade bedeutende Sängerin *Joen Elwes* wagte sich mit einer noch weniger hervorragenden Geigerin *Marie Wilson* an sieben neue Lieder von Vaughan Williams. Ergiebiger waren die Kammermusikkonzerte. Die *Léners* begeistern das nunmehr gründlich auf sie eingeheizte Publikum (fast zu spät; denn sie zeigen bedenkliche Spuren von Überverfeinerung und zunehmender Virtuosität) mit einer Linie von historischen Abenden. Dagegen brachte die *Music-Society* von *André Mangeot* die erste Aufführung von Ravels Violinsonate mit *Myra Hess* und *Jelli d'Aranyi*. Am interessantesten war dabei der langsame Satz, eine »Blues« in jener raffinierten Fassung, die der geistvolle Franzose auch seiner »Tsigene« angedeihen ließ. Doch auch der erste Satz, in dem Klavier und Violine eigene Bahnen gehen, wo Fauré'sche Kantilene sich mit Bachschem »Ostinato« tummelt, während eine schelmische Figur wiederholter Noten den Ernst des Zwiegespräches ironisiert, ist fein und fast romantisch-sinnig. Weniger wertvoll ist das »Perpetuum mobile« des letzten Satzes, der zu stark an eine moderne Gestaltung der bekannten Gnomenreigen, Elfentänze und sonstigen in der Mitte des vorigen Jahrhunderts beliebten Spukes gemahnt. — Die *British Music Society* begann ihre Abende mit dem neuen Quartett von *Bax*, dem 3. von Hindemith und einer Londoner Erstaufführung von Honeggers Streichquartett, das aber zu den Erstlingsarbeiten des Schöpfers von »König David« gehört und so sehr unter dem Bann Wagners steht, daß man sich wundert, wie er ihm überhaupt entflohen. — Über Baxs Werk berichtete ich früher — es steht nicht auf der Höhe des 1. Quartettes — (dafür soll ein neues Klavierquintett, das ich wegen Krankheit nicht hören konnte, wiederum einen bedeutenden Fortschritt verzeichnen), und so war der musikfreudige Hindemith wieder einmal der »Clou« des Abends. Musikfreudig wäre das Epitheton, das auch am besten auf des jungen *Lennox Berkeley* Präludium, Intermezzo und Finale für Flöte, Geige, Bratsche und Klavier paßt. Es wurde in den vom Pianisten *Gordon Bryan* veranstalteten Kammermusikabenden gegeben und wirkte durch seine musikalische Lebendigkeit nicht minder als durch das talentvolle Mischen der Instrumentalfarben. Das Intermezzo war wiederum eine »Blues«. — Jazz scheint immer mehr das Menuett unserer Zeit zu werden. Warum nicht? *L. Dunton-Green*

MANNHEIM: *Felix Weingartner* kam als Gastdirigent in den Philharmonischen Verein, brachte seine »lustige Ouvertüre« mit und widmete seine abgeklärte Kunst der Interpretation, die schon an die Objektivierung einstens heiß umstrittener Kunstwerke heranreicht, der c-moll-Sinfonie von Johannes Brahms. Mit ihm erschien auf dem Podium *Moriz Rosenthal*, der einstens als der virtuoseste Meisterer der Klaviertechnik gerühmt worden, der aber heute sein enormes technisches Kapital vorzugsweise in den Dienst gepflegtesten Anschlags stellt. An dieser mehr behutsamen als draufgängerischen Art des Klavierspielens profitierte der Vortrag des Robert Schumannschen a-moll-Klavierkonzerts, während die zehn Charakterstücke, der Feder des Virtuosen entstammend, über den Umfang seines kompositorischen Vermögens uns ebensowenig im unklaren ließen wie über das heute noch respektable Ausmaß seiner rein klavieristischen Vorzüge.

Felix Weingartner erschien noch einmal auf einem unserer Konzertpodien, um mit unseren heimischen Kammermusikern sein Oktett für Klavier, Streichquartett, Klarinette, Fagott und Horn am Flügel vorzuführen. Ein Werk, an schönen, romantisch verträumten Stimmungen reich, in der Faktur den gewiegten Tonsetzer verratend, das selbst in der Nachbarschaft des melodienseligen Franz Schubert, dessen F-dur-Oktett ihm auf dem Fuße folgte (so wenig jenes sonst mit diesem zu vergleichen ist), noch bestehen konnte. Und das will was bedeuten!

Hermann Abendroth löste Wilhelm Furtwängler ab in der Leitung eines der Akademiekonzerte. Er brachte eine blutvolle Darstellung der e-moll-Sinfonie von Brahms, wie er heute vielleicht mit Furtwängler, der eine mehr spirituell

zugespitzte, eine mehr geistreich zersplitternde Art der Interpretation auch bei Brahms gegenwärtig zu bevorzugen scheint, der autoritativste, der erfolgreichste Brahms-Dirigent genannt werden darf. Abendroth brachte als Novum für uns die in rheinischen Städten oft gespielte Ouvertüre zu Shakespeares Lustspiel Wie es euch gefällt von *Hermann Hans Wetzler* mit. Den unentwegten Bannerträgern des Fortschritts steht dieser Hermann Hans nicht links genug, er gilt für keinen richtigen Fortschrittsmann, weil er die Brücken zur Vergangenheit nicht radikal abgebrochen hat, überhaupt mit dieser selbigen Vergangenheit noch recht angelegentlich liebäugelt. Er dürfte das noch viel stärker tun, wenn seine Musik dadurch das gewänne, was ihr heute noch fehlt, eine interessantere Physiognomie und eindrucksvollere Potenzen in Erfindung und Gestaltung. Ja, aber wo steht denn geschrieben, daß eine Konzertunternehmung, die sich auf acht Abende im Winter beschränkt, jedes Kuckucksei, das die Radikalisten der neuesten Sorte ausbrüten, brühwarm ihren Abonnenten und Hörern vorsetzen müsse?
Hermann Abendroth hatte den international angesehenen Geiger *Mischa Elman* als Virtuosengenossen neben sich, der mit Tschaikowskijs Violinkonzert eigene Heimatkunst in kongenialer Weise bot.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Die Konzertsaison hat mit dem ersten Akademiekonzert unter *Hans Knappertsbusch* (Schumanns 3., Brahms' 2. Sinfonie) und dem ersten Abonnementskonzert des Konzertvereins unter *Siegmund v. Hausegger* (Bruckners 2. Sinfonie, Strauß' Till Eulenspiegel) nun auch offiziell ihren Anfang genommen. Nebenher lief eine Unzahl von Solistenkonzerten, unter denen die Liederabende weitaus dominierten. Wir stehen anscheinend vor einer Invasion ausländischer Sänger. Tatsächlich konnte man während der letzten Wochen in den Konzertsälen fast mehr italienisch, englisch, französisch, spanisch, russisch und japanisch singen hören als deutsch. Hervorgehoben zu werden verdient ein *Richard Strauß-Abend* von *Heinrich Rehkemper* mit dem Komponisten am Flügel. Der neugegründeten Münchener Gesellschaft »Die Bewegung«, die »geistige und künstlerische Werte der Gegenwart im großen Stile vermitteln will«, verdankte man den seltenen Genuß, wieder einmal dem *Amar-Quartett* hier zu begegnen, das Werke von Paul Hindemith, Zoltan Kodaly und Maurice Ravel in einer Vollendung von unerhörter Einmaligkeit darbot. *Willy Krienitz*

PARIS: Als fast einzigste Novität der neuen Saison wurden in den Pasdeloup-Konzerten die Hauptteile aus *Mariottes* Opéra buffa »Gargantua« gespielt, zu der *Armory* das Textbuch nach Rabelais verfaßt hat. Da sich die Bühnen zur Annahme der »scènes rabelaisiennes« — so lautet der Untertitel der Partitur — nicht entschließen konnten, hat sich Mariotte an das Konzert gewandt. Zur großen Freude der Zuhörer, denen selten heitere Musik großen Stils geboten wird, wurde unter musikalischer Leitung von *Albert Wolff* und Mitwirkung ausgezeichneter Interpreten: der Damen *Caron*, *Deliège*, der Herren *Warnery*, *Marvini*, *Hérent*, *Petit*, *Génin* und der von *Marc de Ranse* gut einstudierten Chöre beinahe der ganze erste Akt und Bruchteile des zweiten zur Aufführung gebracht. Die Szenen schildern das Leben Gargantuas (Grandgousiers und Gargamelles Sohn) von seiner Geburt an (und gar vorher) bis zu seiner Reise nach Paris auf dem Holzpferd. Die von Armory dem komischen Heldengedicht des 16. Jahrhunderts sehr geschickt entlehnten Szenen sind vom Komponisten mit frischester Lebendigkeit, mit farbigen und stark rhythmischen Themen behandelt, die den oft Wort für Wort dem Rabelais entnommenen, sehr amüsanten Text aufs beste untermalen. Das Orchester zeigt russisches Kolorit: wilde Farben für die ungestümen Bilder. Die Chöre, die einen großen Teil der Handlung tragen (Chöre der Ammen, der Ärzte, der Apotheker, der Zecher) sind in der Manier des 16. Jahrhunderts so vortrefflich gelungen, daß sie auch Rabelais belustigt hätten. Teils a cappella, teils mit Begleitung erinnern sie an Volkslieder, an liturgische Motive — selbst an die »Marseillaise«. Mariotte hat Vorliebe für gelegentliche Hindeutungen auf berühmte klassische Themen. Eine gute orchestrale und chorische Durcharbeitung. Das Publikum der Pasdeloup-Konzerte kam durchaus auf seine Kosten. Es ist nur zu wünschen, daß das Werk bald seinen Platz im Theater findet, für das es bestimmt ist. Einer so kernigen, wuchtigen Arbeit, die eine der populärsten Gestalten unserer alten Literatur zum Helden hat, ist der Erfolg sicher. — Die anderen Konzerte beschränkten sich hauptsächlich auf bekannte Werke. *Pierné* dirigierte in den Colonne-Konzerten die Orchestersuite seines Balletts »Impressions de music-hall«. *J. G. Prod'homme*

STUTTGART: Die Devise lautet: Multa sed non multum. Im Sinfoniesaal erklang die d-moll-Sinfonie von *Paul Kletzki*, unbestreitbar ein Werk, das seiner Musikfülle wegen Beachtung verdient, zugleich aber auch eines, dessen Stil zu wenig abgeklärt ist, um gerade unter den Sinfonien neuerer Abstammung eine Rolle spielen zu können. Für die Bereitschaft *Carl Leonhardts*, in den Sinfoniekonzerten des Landestheaters für zeitgenössische Musik einzutreten, hat das Publikum auffallend schwaches Verständnis, es bleibt weg, sobald es nicht im voraus weiß, daß es sich um bereits Anerkanntes handelt. Das *Philharmonische Orchester* bediente sich des zugkräftigen Namens eines *Felix Weingartner*, um in den Wettbewerb mit dem Sinfonie-Orchester eintreten zu können; es hat sich auch durch Herbeiholen einer *Erika Morini* den Dank der Musikfreunde gesichert. Das *Wendling-Quartett* brachte erfolgreich *E. Tochs* op. 29 zur Aufführung, von namhaften auswärtigen Solisten besuchten uns u. a. *Baklanoff* und der jugendliche Wiener *Robert Goldsand* (Klavier); fleißig an die Arbeit ging auch die Gesellschaft für zeitgenössische Musik, die Vermittlerin eines Besuches des *Wiener Streichquartetts* und der Kammermusikvereinigung *Val. Härtl* (Violine) und *Fr. Dorfmüller* (Klavier). *Alban Berg, Schönberg, Hindemith, Herm. Reutter* und *Kurt Stran* vertraten dabei mit mehr oder weniger charakteristischen Erzeugnissen als Führer oder Geführte die neuzeitliche Richtung. *Alexander Eisenmann*

WIEN: Daß sich das *Philharmonische Orchester* wirklich und wahrhaftig von *Felix Weingartner* trennen werde, dem langjährigen Führer, der eigentlich mehr ein feuriger Improvisator war, das hat man lange Zeit nicht für möglich gehalten. Immer glaubte man noch an eine Rückkehr, sah bereits das Hintertürl offen ... Es ist anders gekommen: das erste Abonnementskonzert dirigierte *Franz Schalk*, der sich's angelegen sein ließ, Novitäten, wenn auch noch so vorsichtig dosiert, ins Programm aufzunehmen. Zunächst ein Präludium samt Fuge von *Walter Braunfels*. Das Präludium will mehr sein, als sein Titel besagt, gerät dadurch in äußeren und inneren Zwiespalt und wird planlos in der Form, verworren und übertrieben im Ausdruck; dagegen bescheidet sich die Fuge ganz in den angemessenen Grenzen und treibt mit einem witzigen Staccatothema ihr geistvolles, frohgelauntes, tänzerisch beschwingtes Spiel. Dieser gemäßigt modernen Programmnummer folgten liebenswürdige Überraschungen aus Strawinskijs Kleinkunst: drei Orchesterlieder »Die Schäferin und der Faun«, 1913 komponiert, deskriptiv und melodiös, impressionistisch empfunden und nachempfunden, ferner ein Rokokopastorale, das die konzertierende Singstimme mit Fagott und Oboe anmutig verschlingt und das, wiewohl ein jüngster Strawinskij, vollends eine lammsfromme Begebenheit ist. — *Rosé* führte ein neues Quartett von *Karl Weigl* auf, dem gelehrten und angesehenen Wiener Theoretiker, der zwar kein Bahnbrecher und Himmelsstürmer ist, aber, des rechten Gottes voll und demütige Bruckner-Liebe im Herzen, auf soliden Bahnen wandelt und mit seiner vornehm gesinnten und meisterlich »gekonnten« Musik den Hörer geistreich unterhält. — *Alfred Rosé*, der Sohn des großen Quartettgeigers, übergab seine eigene Quartettkomposition dem rührigen *Sedlak-Winkler-Quartett* zur *Uraufführung*. Es ist ein rechtes Jugendwerk, talentiert und verheißungsvoll im einzelnen, ungeklärt und unausgeglichen im ganzen. Einmal liebäugelt der Komponist mit moderneren Klang- und Stilelementen, dann wieder richtet er sich im gesicherten Heim soliden harmonischen Fundiertseins behaglich ein. Musik, die am Scheidewege steht und noch nicht recht weiß, wohin sie sich mit ihrem dunklen Drange oder mit ihren helleren Impulsen wenden soll.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Als Otto Klemperers Nachfolger hat *Joseph Rosenstock* wirklich keinen leichten Stand. Ein Vergleich mit dem Außergewöhnlichen verbietet sich von selbst. Aber gerechte Würdigung fordert anzuerkennen, daß der neue Generalmusikdirektor bereits in den beiden ersten Sinfoniekonzerten der Staatskapelle so verschiedenartige Tonbilder wie Mahlers Dritte, Delius' Paris und R. Straußens Don Quichote rhythmisch und klangdifferenzierend sehr wirkungsvoll belebte. Abzuwarten bleibt sein Verhältnis zu den klassischen Sinfonikern. Den Zyklus der Kurhaus-Sinfoniekonzerte eröffnete *Karl Schuricht* mit einer vollendeten Wiedergabe von Bruckners Achter; Max Regers Hiller-Variationen erfreuten durch blendende Transparenz. Ein Beifallssturm, den *Erika Morini* durch Beethovens Violinkonzert entfesselte, konnte trotz, allerdings fabelhafter Technik und Bravour über den Mangel an geistiger Haltung nicht hinwegtäuschen. *Emil Höchster*

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Ernst v. Dohnanyi hat eine neue komische Oper »Der Tenor« vollendet, deren Text *Ernst Goth* nach Sternheims »Bürger Schippel« verfaßt hat.

Roderich v. Mojsisovics schuf nach einer Erzählung von Hans Hopfen eine zweiaktige Oper »Die roten Dominos«, die im Stadttheater Bamberg ihre Uraufführung erleben wird.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Die Bühnenfestspiele 1928 sehen Aufführungen von »Tristan und Isolde«, »Parsifal« und »Ring des Nibelungen« vor, und zwar sind »Tristan und Isolde« für den 19. und 28. Juli und 6., 10. und 18. August, »Parsifal« für den 20. und 29. Juli und 7., 9. und 19. August, »Rheingold« für den 22. Juli und 1. und 12. August, die »Walküre« für den 23. Juli und 2. und 13. August, »Siegfried« für den 24. Juli, 3. und 14. August und »Götterdämmerung« für den 26. Juli und 5. und 16. August angekündigt.

KOBURG: Das *Landestheater* hat eine Oper von *Gustav Gewin* »König Vogelsang« zur *Uraufführung* angenommen.

NÜRNBERG: *Rinaldo da Capuas* Opera buffa »Die chinesischen Mädchen« sind in der Bearbeitung von *Roderich v. Mojsisovics* vom *Alten Stadttheater* zur *Uraufführung* erworben worden.

PARMA: Das *Teatro Regio* eröffnet seine Winterspielzeit mit Wagners »Siegfried«.

KONZERTE

GERA: In den Sinfoniekonzerten der *Reußischen Kapelle* werden unter *Heinrich Laber* folgende Werke zum erstenmal aufgeführt: Schönberg: Pelleas und Melisande; Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen; Paul Hindemith: Konzertmusik für Blasorchester; Béla Bartók: Rumänische Volkstänze; Busoni: Violinkonzert; Kurt Weill: Quodlibet; Roussel: Frühlingsfeier; Honegger: Gesang der Freude; Cimarosa-Malipiero: La Cimarosiana; Waltershausen: Krippenmusik; W. F. Bach: Sinfonia, d-moll. — Erstaufführungen des *Musikalischen Vereins* ebenfalls unter Laber sind: Beethoven: Große Fuge; Rachmaninoff: 2. Klavierkonzert; Hugo Wolf: 3 Harfenlieder; Reznicek: Chamisso-Variat.; Grabner: Bach-Variat.; Glenck: Konzertstück für Violine; Honegger: König David; Mahler: 7. Sinfonie; Graener: Cellokonzert.

KOBLENZ: Die unter Leitung von *Erich Böhlke* geplanten sechs großen und drei Sonderkonzerte in der städtischen Festhalle bringen als Erstaufführungen u. a.: Hindemith: Konzert für Orchester op. 38; Debussy: Nocturno; Honegger: Pacific 231; Alfred Brüggemann: Klavierkonzert *(Uraufführung)*; Reger: Der Einsiedler, Der 100. Psalm; Kurt Thomas: Markus-Passion.

LAUSANNE: *René Matthes* bringt anläßlich des 1928 hier stattfindenden eidgenössischen Sängerfestes die f-moll-Messe von *Anton Bruckner* zur Aufführung. Damit erfährt das Werk seine erste Wiedergabe in französischem Sprachgebiete.

MOSKAU: *Hermann Scherchen* wurde von der *Russischen Philharmonischen Gesellschaft* eingeladen, die Erstaufführungen von Křeneks 1. Sinfonie, der 7. Sinfonie von Miaskowskij, der beiden Orchestersuiten von Strawinskij und der großen Streicherfuge von Beethoven zu leiten.

MÜNSTER i. W.: Unter Leitung von *Richard v. Alpenburg* bringt der Konzertwinter folgende *Ur-* bzw. Erstaufführungen: Pfitzner: Klavierkonzert; Kaminski: Concerto grosso; Richard Greß: Orchestervorspiel; Streichquartett, Madrigale; Rich. Strauß: Parergon; Respighi: Violinkonzert; Zilcher: Marienlieder; Otto Siegl: Violinkonzert, Klaviertrio, Madrigale; R. Wetz: 2. Sinfonie.

NEAPEL: Die volkreichste Stadt Italiens hat kein Sinfonieorchester und keine Konzertorganisation. Dafür schafft die *Società degli Amici della Musica* wenigstens eine Kammermusikorganisation. Für die Saison 1927—1928 sind zehn Konzerte vorgesehen.

NÜRNBERG: Das *Nürnberger Streichquartett* brachte in einem Volkskonzert das Streichquartett in B-dur von *Erich Rhode* zur erfolgreichen *Uraufführung*.

ROM: Das *Augusteo* öffnet seine Pforten sehr pünktlich, um dem musikliebenden Publikum einen Ersatz für die verspätete Eröffnung des Teatro Costanzi zu bieten. Neben dem ständigen Dirigenten *Bernardo Molinari* sind als Gastdirigenten in Aussicht genommen: die Italiener *Gui*, *Lualdi*, *De Sabata* und *Zandonai*; die Ausländer *Casals*, *Kleiber*, *Messager* und *Georgesco*. Die Konzertleitung will sich weniger auf Erstaufführungen als auf Reprisen stützen. Als solche werden für die ersten Konzerte genannt: Rossinis »Stabat Mater«, César Francks »Béatitudes« und Perosis »Natale del Redentore«.

STUTTGART: In den 10 Sinfoniekonzerten des Württemb. Landestheaters unter Leitung von *Carl Leonhardt* sind für die Spielzeit 1927/28 an Erstaufführungen u. a. vorgesehen: W. Friedemann Bach: Sinfonie d-moll; Hugo Herrmann: Sinfonie *(Uraufführung)*; Jarnach: Sinfonia brevis; Paul Kletzki: Sinfonie d-moll; Mjaskowskij: 7. Sinfonie; Strawinskij: Erste Suite für kl. Orchester.

TEPLITZ-SCHÖNAU: Das *Städtische Kurorchester* veranstaltete unter Leitung von *O. K. Wille* in der Zeit vom 6. Oktober 1926 bis zum 11. September 1927 201 *Konzerte* und zwar 4 philharmonische, 13 Sinfonie-, 12 Volksinfonie- und 172 populäre Konzerte. Hierbei wurden 1245 Werke aufgeführt.

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer versendet soeben die Nummer 2 ihrer Mitteilungen »Der schaffende Musiker«, die einen erfreulichen Mitgliederzuwachs der Genossenschaft erkennen lassen und unter anderem wichtiges Material für die im nächsten Frühjahr in *Rom zusammentretende diplomatische Konferenz zur Revision der »Berner Übereinkunft* zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst« enthalten.

Im Beisein von Vertretern des Deutschen Beamtenbundes und des Verbandes der Kommunalbeamten und -angestellten Preußens tagte in Berlin der Hauptvorstand des *Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker e. V.* zwecks Stellungnahme zu dem Entwurf des Beamtenbesoldungsgesetzes. Nach mehrstündiger Beratung wurde folgende Resolution gefaßt: »Der Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker e. V. (R.D.O.) stellt fest, daß die in dem Entwurf des preußischen Besoldungsgesetzes für die preußischen staatlichen Kammermusiker vorgesehene Besoldungsregelung der Bedeutung dieser Beamtenkategorie nicht entspricht. Ihre fachliche künstlerische Vorbildung und die Stellung der Staatsorchester im kulturellen Leben des Volkes rechtfertigt die Gleichstellung der Mitglieder dieser Orchester mit anderen staatlichen Beamtenkategorien, die eine gleiche Vorbildung und ähnliche künstlerische Tätigkeit aufzuweisen haben, z. B. Obermusiklehrer und sonstige Musikfachlehrer an den höheren Lehranstalten. Es wird von den maßgebenden Stellen erwartet, daß die Mitglieder der preußischen Staatsorchester in ihrer Besoldung gegenüber dem bisherigen Besoldungsniveau wesentlich gehoben werden. Entsprechendes wird für die Mitglieder der sonstigen Kulturorchester gefordert.«

Der *Bund Deutscher Komponisten*, die aus Mitgliedern der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema) gebildete neue Standesvertretung der Komponisten, hielt in Berlin unter dem Vorsitz des Bundespräsidenten Prof. Dr. Paul Graener und unter Leitung Eduard Künnekes eine *Generalversammlung* ab, in der die Satzungen endgültig festgelegt und der definitive Vorstand auf drei Jahre gewählt wurde. Dieser setzt sich neben dem Bundespräsidenten, der nicht mehr zur Wahl stand, folgendermaßen zusammen: Zur Führung der Geschäfte wurden berufen: Eduard Künneke, Josef Königsberger, Otto Lindemann; in den Gesamtvorstand die Herren: Eugen d'Albert, Hermann Ambrosius, Dr. Georg Göhler; Walter W. Götze, Paul Hindemith, Karl Kämpf, Fritz Kreisler, Hugo Leonard, Erik Meyer-Helmund, Josef Németi, Walter Niemann, Emil v. Sauer, Hermann Zilcher. Die Prüfungskommission die die Aufgabe hat, die eingereichten Werke zu begutachten und zur Aufführung vorzuschlagen, setzt sich zusammen aus den Herren: Dr. Göhler, Hindemith, Kämpf, Niemann, Geisler, Götze, Leonard, Németi, Profes, Roland, Vieth.

Für die *»Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928«* (die früheren »Donaueschinger Kammermusikaufführungen«) können Kompositionen bis 1. Februar eingereicht werden. Zur Einsendung in Betracht kommen: Kammermusik aller Gattungen; Filmmusik; kleine musikalische Bühnenwerke (es empfiehlt sich, vor Inangriffnahme der Komposition unter Beifügung des Textes sich mit der Leitung zu verständigen); Werke für Orgel (allein oder in Verbindung mit andern Instrumenten); Solo- oder Chorkantaten mit Orgel oder kammermusikalischer Begleitung. Alle Einsendungen (Partitur und womöglich Klavierauszug) sind zu richten an die *»Deutsche Kammermusik«, Baden-Baden, Städt. Musikdirektion.*

Die Deutsche Bach-Gesellschaft wird ihr *16. Deutsches Bach-Fest* (1928) in *Kassel* veranstalten.

Im Rittersaal der Kroll-Oper in *Berlin* fand die feierliche Einführung des Intendanten der Städtischen Oper, *Heinz Tietjen*, als *Generalintendant* der Vereinigten Berliner Opern durch den Kultusminister Dr. Becker statt.

Am 1. Oktober wurde am Badischen Landestheater in *Karlsruhe* eine Unterrichtsanstalt unter der Bezeichnung »*Theater-Akademie des Badischen Landestheaters*« eingerichtet, die sich die Weiterbildung angehender Bühnenkünstler durch theoretischen Unterricht und durch praktische Übungen zur Aufgabe macht.

* * *

Ein *unbekanntes Mozart-Porträt* ist vor kurzem gefunden und in den Besitz der Antiquariatsfirma Felix Stössinger, Berlin, übergegangen. Das Porträt ist ein sehr reizvolles, farbiges Wachsmedaillon in einem alten Rahmenkästchen in der Größe 14:12 cm und stammt von einem unbekannten Meister. Mozart ist mit ernsten, fast schon kränkelnden Zügen dargestellt. Die kleine Anzahl ähnlicher Mozart-Bilder ist durch den Fund um ein wertvolles Stück vermehrt worden.

In *Leipzig* ist eine *Bruckner-Gesellschaft* gegründet worden, die die bereits bestehenden Bruckner-Vereine als korporative Mitglieder in sich aufnehmen und damit zusammenfassen will. In den Ehrenausschuß wurden gewählt: Dr. *Siegmund v. Hausegger*, Prof. Dr. *Friedrich Klose*, Dr. *Karl Muck* und Prof. *Franz* Schalk. Die Gesellschaft soll eine *kritische Gesamtausgabe* der Werke Bruckners sowie Schriften über den Tondichter herausgeben und Bruckner-Feste und -Gedenkfeiern veranstalten.

Max Reger-Briefe. Auf vielseitigen Wunsch hin habe ich mich entschlossen, die Briefe meines Mannes erscheinen zu lassen und zwar im Verlag *Köhler & Amelang, Leipzig.* Es handelt sich hierbei nicht nur um an mich gerichtete Briefe, sondern auch um solche, die Max Reger an seine Freunde, Künstler, Schüler und Verleger schrieb. Ich habe mit der Sammlung Frau *Else v. Hase-Koehler, Leipzig, Sternwartenstr. 79* betraut, und auf ihre Werbetätigkeit hin sind schon zirka 3000 Briefe und Karten zusammengekommen. Es dürften davon allerdings nur etwa zehn Prozent zur Veröffentlichung gelangen; trotzdem aber bitte ich alle Besitzer, von Briefen und Karten von Max Reger, diese sobald als möglich an oben genannte Adresse zu senden und sich über Weiteres mit Frau v. Hase in Verbindung zu setzen. gez. Frau *Else Reger*, geb. v. Bagenakl.

Am 11. Oktober wurde in *Eisleben* das Grabmal von *Karl Eitz* unter großer Beteiligung der Öffentlichkeit eingeweiht. Die Stadt hat sein Grab in Ehrenhut übernommen.

Das Kuratorium der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung hat unter Vorsitz des Direktors Schreker den *Mendelssohn-Bartholdy-Preis* für ausübende Tonkünstler den Herren *A. Bernstein* (Studierender der Hochschule für Musik in *Berlin*) und *H. Rennen* (Studierender der Hochschule für Musik in *Köln*) zugesprochen. — Der Preis für Komponisten wurde für 1928 zurückgestellt.

Das *tschechische* Kultusministerium hat den *Staatspreis für Musik* auf dem Gebiet der Opernkomposition *Leoš Janáček* für die Oper »Die Sache Makropulos«, auf dem Gebiet der Sinfonie *Josef B. Foerster* für sein sinfonisches Lebenswerk zuerteilt. Auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion wurde u. a. der Prager Operndirigent Ostrčil für die Aufführung von Alban Bergs »Wozzek« preisgekrönt.

Die Zukunft der Sixtinischen Sängerkapelle. Die italienische Presse hat in den letzten Augusttagen vereinzelte Nachrichten über *Don Lorenzo Perosi* und die Sixtinische Sängerkapelle gebracht, die nicht wörtlich richtig sind und einer kleinen Aufklärung bedürfen. Es wird darin behauptet, 1928 laufe die 30jährige Dienstzeit Perosis ab, die ihm gestatte, sich mit vollem Gehalt pensionieren zu lassen, und er beabsichtige davon Gebrauch zu machen. In Wirklichkeit wurde Perosi 1897 von Leo XIII. zum Chordirektor der Kapelle ernannt, neben dem Direktor Ali Mustafa, der übrigens der letzte Kastrat in diesem Amte war. Erst 1903 schloß Perosis venezianischer Gönner, der neue Papst Pius X., mit ihm den lebenslänglichen Vertrag als Direktor. Die 30 Jahre laufen also erst 1933 ab, aber Papst Pius XI. scheint durchaus bereit, die fünf Jahre schon 1928 anzurechnen. Der heutige Papst ist nämlich der Ansicht, daß die Kapelle einer durchgreifenden Reform bedarf, sowohl was die Organisation als die Schulung des Nachwuchses betrifft und Perosi hat nach der schweren physischen und psychischen Krise, die er vor wenigen Jahren durchmachte, dazu nicht mehr die Spannkraft. Man wird ihm also einen Nachfolger geben müssen, dessen Name noch nicht bekannt ist.

Maximilian Claar

Unter dem Titel »*La Revista de Musica*« erscheint seit Juli dieses Jahres in *Buenos Aires* eine neue Musikzeitschrift in spanischer Sprache, die von *Guido Valcarenghi* herausgegeben wird. Dank eines ausgezeichneten Mitarbeiterstabes aus allen wichtigen europäischen Ländern nimmt die neue Gründung als einzige ernst zu nehmende musikalische Monatspublikation Argentiniens den ersten

Rang ein unter den Fachzeitschriften Südamerikas und muß in kultureller wie fachlich-journalistischer Hinsicht als gleich wertvoll bezeichnet werden. Die neue Zeitschrift, deren Verbreitung in einem jungen Musiklande wie Argentinien dringend nötig ist, hat sich neben der systematischen Pflege aller Probleme der modernen Musik und laufender Berichterstattung über die wichtigsten musikalischen Zentren der Welt auch die Förderung der argentinischen und im weiteren Sinne der südamerikanischen Musik als Ziel gesetzt.

* * *

Geheimrat Professor Dr. *Max Friedlaender*, der Senior der deutschen Musikwissenschaft, beging am 12. Oktober seinen *75. Geburtstag.*

Anläßlich der Kleist-Feier in Frankfurt a. O. wurde *Hans Pfitzner* zum *Ehrenmitglied der Kleist-Gesellschaft* ernannt.

Das *Reichsinstitut für Kunstgeschichte in Leningrad* hat den Professor für Musikwissenschaft an der Universität Halle Dr. *Arnold Schering* zum *Ehrenmitglied* ernannt.

Max Hasse, der erfolgreiche Cornelius-Forscher und Biograph, der langjährige Theater- und Musikkritiker der Magdeburgischen Zeitung zieht sich von seiner Tätigkeit zurück und tritt in den Ruhestand.

Der *Pariser Musikverlag Durand & Co.* (in Deutschland vertreten durch die Firma Otto Junne G. m. b. H., Leipzig) hat auf der Ausstellung »Musik im Leben der Völker« in Frankfurt a. M. die *große goldene Medaille* erhalten.

An Stelle des zurückgetretenen Professors Dr. Guido Adler ist der bisherige a. o. Professor an der Universität Innsbruck Dr. *Robert Lach* zum o. Professor der Musikwissenschaft an der *Wiener* Universität gewählt worden. — *Robert Hernried* wurde als Lehrer für Musiktheorie an die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik*, Berlin, verpflichtet. Er übernimmt die Theorieklassen Professor Dr. Carl Thiels. — An das *Klindworth-Scharwenka-Konservatorium* in *Berlin* wurden als Lehrer berufen: Gesangspädagogin *Jeanette Grumbacher de Jong*, Violinvirtuose *Stefan Frenkel*, der Pianist und Komponist *Hermann Biek* und Konzertmeister *Anatol Knorre.*

* * *

In dem Aufsatz »Verdi als Librettist« (November-Heft XX/2 der »Musik«) spricht der Verfasser Wilhelm Virneisel seine Verwunderung darüber aus, daß das 1913 erschienene Briefbuch Verdis »bis heute kaum zu Einzeluntersuchungen herangezogen oder gar ausgenutzt worden sei«, und er glaubt, mit der in seinem Artikel gegebenen Darstellung des Anteils Verdis am Aïda-Text einen neuartigen Beitrag zu geben. Leider muß ich dem widersprechen und die Priorität für mich in Anspruch nehmen, der ich in meinem Buche »Das Libretto« (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) das Problem des Librettos 1914 im allgemeinen zum ersten Male aufgerollt habe. Auch »Die Entstehung des Aïda-Librettos« habe ich in einem bisher nur englisch erschienenen, bereits 1915 entstandenen und im Januar-Heft 1917, Seite 34—52, der New Yorker Zeitschrift »Musical Quarterly« (G. Schirmer Verlag) publizierten Artikel (»A Genetic Study of the Aïda Libretto«) sehr ausführlich und eingehend dramaturgisch begründend dargestellt. *Edgar Istel*

AUS DEM VERLAG

Die »Geistlichen Lieder von *Johann Eccard* 1597 (auff den Choral mit fünff Stimmen componiret)« werden demnächst in einer von Pfarrer *Friedrich v. Baußnern* herausgegebenen Neuausgabe der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der Verlag *Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin*, fordert zur Subskription auf.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Eine der markantesten Erscheinungen im Berliner Musikleben, Professor *James Kwast*, ist kurz vor Vollendung seines 75. Lebensjahres an einem Herzschlag verschieden. Als Pianist von hervorragenden Qualitäten hat er auch als Pädagoge internationalen Ruf erlangt. Bedeutende Musiker der Gegenwart, darunter Hans Pfitzner, Otto Klemperer und seine zweite Gattin, Frida Kwast-Hodapp zählten zu seinen Schülern. Auch als Komponist ist er erfolgreich hervorgetreten.

—: Geheimrat *Fritz Brandt*, der lange Jahre der Maschineriedirektor der ehemaligen Königlichen Theater war, ist gestorben. Brandt stammte aus Darmstadt. Seine Laufbahn begann in München, 1876 kam er an die Königlichen Theater nach Berlin. Hier hat er 40 Jahre lang gewirkt. Er ist der Erfinder des Dreilampensystems und der hydraulisch betriebenen Versenkung. Die Bühnen der beiden Theater wurden unter seiner Leitung vielfach um- und ausgebaut. Auch viele Neubauten anderer Berliner, Provinz- und Auslandsbühneneinrichtungen hat er geleitet und entworfen.

COMO: Der langjährige, verdienstvolle Dirigent der Domkapelle *Bartolomeo Pozzolo* ist am 14. Oktober verstorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik“ erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik“, Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Camussi, Erio: Suite romanesca. Carisch, Milano.
Stahr, Franz (Köln): op. 71 Sinfonie Nr. 7 (F) noch ungedruckt.
Tiessen, Heinrich: op. 33 Vorspiel zu e. Revolutionsdrama. Ries & Erler, Berlin.

b) Kammermusik

Bazelaire, Paul: Suite grecque p. 2 Flûtes, Hautb., Alto, V., 2 Vc. et Harpe ou Piano ou 4 V., Alto, 2 Vc., Harpe ou Piano. Magasin musical, Paris.
Cords, Gust.: op. 53 Suite f. Ob. u. Pfte. Merseburger, Leipzig.
—: op. 57 Suite im alten Stil f. 3 V. oder 2 V. u. Br. Vieweg, Berlin.
Hennessy, Swan: op. 61 3. Quatuor à cordes. Eschig, Paris.
Ikonai, Lauri: Sonate (g) f. V. u. Pfte. Fazer, Helsingfors.
Kuhn, Siegfried: op. 7 Sonate (h) f. Bratsche u. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Petzoldt, Rich. (Berlin): Sonate f. Vc. u. Klav. noch ungedruckt.
—: Sonate Nr. 3 f. Flöte und Klavier, dsgl.
Prokofieff, Serge: op. 39 Quintette p. Hautb., Clar., V., Alto et Contrebasse. Gutheil, Leipzig.
Schelling, Ernest: Divertimento f. Klav. u. Streichquart. Leuckart, Leipzig.
Stahr, Franz (Köln): op. 75 Streichquart. Nr. 11 noch ungedruckt.
Thomas, Kurt: op. 7 Sonate (d) f. Vcell u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Baussnern, Waldemar v.: Drei ernste Stücke für Solostreicher u. Orgel. Vieweg, Berlin.
—: Orgelwerke Nr. 1 Fantasie, 2 Passacaglia, 3 Sonate (A). Ders. Verl.
Bumcke, Gustav: Saxophon-Etüden. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Büttner, Max: Improvisationen f. Oboe u. Pfte. Merseburger, Leipzig.
Cantù, Mario: Rondo p. Pfte. Bongiovanni, Bologna.
Chapuis, Auguste: Trois Pièces p. Flûte et Piano. Durand, Paris.
Gifford, Alex. M.: 12 Studies in the first, second and third positions f. V. Angener, London.
Ejges, K.: op. 22 Etudes Fantaisies p. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Frolov, Marzian: op. 5 Deux contes p. Piano. Univers.-Edit., Wien.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 113 Partita in geschlossener Folge f. Pfte. C. F. Peters, Leipzig.
Kvadri, M.: op. 3 Sonate Nr. 1 p. Piano. Univers.-Edit., Wien.
Lange, Hans: op. 30 Spielmannsweisen f. Viol. u. Pfte. Schlesinger, Berlin.
Laparra, Raoul: Les fleurs qui dansent. Dix morceaux p. Piano à 4 ms. Enoch, Paris.
Medtner, Nikolai: op. 48 Zwei Märchen f. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Niemann, Walter: op. 112 Impressionen. Sechs Stücke f. Pfte. C. F. Peters, Leipzig.
Petzoldt, Richard (Berlin): Konzert f. Klav. u. Orch. noch ungedruckt.
Reutter, Hermann: op. 19 Konzert f. Pfte. u. Kammerorch. Schott, Mainz.
Siegl, Otto: op. 54 Klavierbüchlein. 9 Stücke mittlerer Schwierigkeit. Doblinger, Wien.
Solotarew, W.: op. 42 IIe Sonate p. Piano. Univers.-Edit., Wien.
Stahr, Franz (Köln): op. 74 Konzert f. Pfte. (a) noch ungedruckt.
Stantschinskij, A.: IIe Sonate p. Piano. Univers.-Edit., Wien.
Striegler, Joh.: Orchesterstudien f. Viol. Fortsetzung des Werkes v. R. Hofmann, Heft 11/12 (Wagner). Merseburger, Leipzig.
Trotter, Tullio: Tre Pezzi p. Pfte. Bongiovanni, Bologna.
Tscherepnin, Alex.: 10 pièces gaies p. Piano. Chester, London.
Zilcher, Hermann: op. 57 Winterbilder. 5 kl. Klavierstücke f. d. Unterr. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
—: op. 61 Drei Weihnachtsstücke f. Pfte. Heinrichshofen, Magdeburg.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Bossi, Renzo: Volpino il Calderaio. Comme dia lirica in 1 atto di L. Orsini. Bongiovanni, Bologna.
Coda, Charles: Sa majesté Polichinelle, conte lyrique en 3 actes. Eschig, Paris.
Respighi, Ottorino: Die versunkene Glocke. Oper in 4 Akten nach d. Drama v. G. Hauptmann. Bote & Bock, Berlin.
Stahr, Franz (Köln): Flutilla. Ein rhein. Märchen, Text v. G. Schumacher noch ungedruckt.
Toch, Ernst: op. 43 Die Prinzessin auf der Erbse. Musikmärchen in 1 Aufzug. Schott, Mainz.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bachmann, Franz: op. 8 Psalm 100 f. 8st. Chor. Birnbach, Berlin.

Jemnitz, Alex.: op. 16 Sieben Männerchöre nach Gedichten v. E. Lissauer. Kistner & Siegel, Leipzig.
Keldorfer, Rob.: op. 5 Drei Kammerlieder aus d. Lyrik des Li-tai-po f. Bar., Str.-Quart. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Lang, Hans: op. 4 Drei Madrigale. Sprüche a. d. Cherubinischen Wandersmann f. 5st. M.-Chor m. Zwischenspielen f. Klarin. u. Br. Leuckart, Leipzig.
Mendelssohn, Arnold: op. 99 Zehn Volkslieder f. f. M.-Chor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Milhaud, Darius: Quatre poèmes de Catulle p. chant et Viol. Heugel, Paris.
Mojsisovicz, Roderich v.: op. 69B Zwei Gedichte v. W. Leo f. M.-Chor. Alder, Graz.
Müller, Sigfr. Walther: op. 6 Fünf Lieder f. Singst. m. Klav. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Nystroem, Gösta: 8 Poèmes p. chant et Piano. Senart, Paris.
Oberleithner, Max: op. 31 Klageruf eines Volkes. Kantate f. Sopr.- u. Bar.-Solo, gem. Chor. u. Orch. Robitschek, Wien.
Philipp, Frz.: Eichendorff-Zyklus f. M.-Chor, Horn, Org. u. Pos. Fritz Müller, Karlsruhe.
Pohl, Vladimir: 7 mélodies russes p. chant et Piano. Senart, Paris.
Ravel, Maurice: Rêves p. chant et Piano. Durand, Paris.
Roussel, Albert: Odes anacréontiques p. chant et Piano. Durand, Paris.
Rüdinger, Gottfr.: op. 67 Vier kleine Gesänge f. gem. Chor. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.
Schink, Hans: op. 35 Weihnachtsmusik f. Org. u. gem. Chor. Hug, Leipzig.
Schlensog, Martin: Hochzeitskantate f. 3st. Chor, 2 V. u. Vc. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Spengel, Julius: Kanons f. 2—4 St. Vieweg, Berlin.
Veneriani, V.: Tre cori a voce d'uomini. Ricordi, Milano.
Vierne, Louis: Le poème de l'amour. Poésies de J. Richepin p. chant et Piano. Lemoine, Paris.
Vollerthun, Georg: op. 20 Dritter Liederkreis Agnes Miegel f. Mezzosopr. u. Orch. Zimmermann, Leipzig.
Weber, Ludwig: Zwei geistl. Gesänge f. 4st. Frauenchor u. Streichquartett — Hymnen zu gemeinschaftl. Singen und Spielen. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
—: Landsknechtlied f. Männerchor. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Weißberg, Julie: op. 26 Aus der persischen Lyrik f. Ges. mit Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Wetz, Rich.: op. 51 Nacht und Morgen. Eine Liederfolge nach Eichendorff f. gem. Chor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Wietz-Knudsen, Asbjörn: op. 14 Drei Gedichte f. Singst. m. Vc. u. Pfte. Kahnt, Leipzig.
Wittenbecher, Otto: op. 22 Wer wälzt den Stein? Osterkantate. Kahnt, Leipzig.

III. BÜCHER

Bardas, Willy: Zur Psychologie der Klaviertechnik. Mit e. Geleitwort v. Artur Schnabel. Werk-Verl., Berlin.
Bauer, Karl: 75 Jahre Opernhaus Hannover. H. Osterwald, Hannover.
Beaucamp, Henri: Méthode élémentaire d'accompagn. du plaint-chant. Verhaeghen, Rouen.
Bülow, Hans v.: Neue Briefe. Hrsg. u. eingel. v. Rich. Graf Du Moulin-Eckart. Drei Masken Verlag, München.
Chevalley, Heinr.: Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater. Broschek & Co., Hamburg.
Delfs, Christian: Werdegang eines Musikers. Beuck, Kiel.
Fiebach, Otto: Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrina-Stil). 2. erweit. Aufl. Ries & Erler, Berlin.
Goguel, Oskar: Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst. Muth, Freiburg i. B.
Hajek, Egon: Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen einst und jetzt. Klingsor-Verl., Kronstadt.
Höckner, Hilmar: August Halm und die Musik in der freien Schulgemeinde Wickersdorf. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Hüfner-Berndt, Bernhard: Die prakt. Winke Carusos an Hand von Schallplatten. Selbstverl., Leipzig.
Koch, Max: R. Wagners geschichtliche völkische Sendung. Zur Fünfzigjahrfeier der Bayreuther Bühnenfestspiele. Beyer & Söhne, Langensalza.
Messchaert, Johannes: Eine Gesangsstunde. Allgem. Betrachtungen nebst gesangstechn. Analysen von einigen Schubert-Liedern hrsg. v. Franziska Martienssen. Schott, Mainz.
Meyer, Kathi: Katalog der internation. Ausstellung Musik im Leben der Völker Frankfurt a. M. Haus Offenbach, Frankfurt a. M.
Pasch, Oskar: Geschichte der Musik. Neubearb. v. Paul Kosbab. Bonneß & Hachfeld, Potsdam.
Philipp, J.: Quelques considérations sur l'enseignement du Piano. Durand, Paris.
Scripture, E. W.: Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang. J. A. Barth, Leipzig.
Stahl, Wilhelm: Musikbücher der Lübecker Stadtbibliothek. Verlag d. Stadtbibliothek, Lübeck.
Wilhelm, Richard: Chinesische Musik. Frankfurt a. M., Verlag der Sinica.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

MUSIKER-AUTONOMIE

VON

GERHARD v. KEUSSLER-HAMBURG

Fahrende Leute und Selbstverwaltung! ein lachender Widerspruch zu Sylvester. Soll das Lachen gedämpft werden? Eine wohlwollende Titeländerung wird angesagt. ›Fahrende Leute‹ gebe es heute nicht mehr, nur eingebürgerte Musiker, und in Italien heißt jeder unseres Berufes ›Professor‹. Trotzdem: lieber ein Dauerlachen, als die Dämpfung durch wohlwollende Änderungen am Titel. Verstummen, unweigerlich verstummen wird jedes Gelächter bei der Revision unserer einschlägigen Gewohnheitsrechte.

Als Musiker sind und bleiben wir Fahrende Leute, weil das Wesen unserer allheimatlichen Kunst sich nicht einfangen läßt, am wenigsten begrifflich. Dieses Wesen stößt vielmehr alle schildbürgerlichen Anläufe zurück, nach denen unser störenfriedliches Fahrzeug zu beschlagnahmen sei. Oft wollte man es einbiedern, unter allerhand Hinweis auf unsere Abhängigkeiten vom Gastwirt und Brotgeber. Vielfach vergaßen Maecen und Ruhmesnotar, daß wir nicht Freigelassene sondern Freigeborene sind. Nur selten bedachten sie, daß unsere ureigene Lebenskunst samt Lebensästhetik wesentlich anderen Normen unterliegt, als es die Gesetze des Patriziers sind, sein müssen. Die größte, mißverständlich größte Errungenschaft aller neuzeitlichen Zivilisation — die Aufhebung der Leibeigenschaft — hat einen gewaltigen Selbstbetrug gezeitigt, den gewaltigen und verderblichsten Selbstbetrug einer neuen Sklaverei: das Doppelspiel des Gagensystems. »Wes Brot ich esse, des Lied ich singe« — dieses Programm ist mit nichten das des Tonkünstlers, denn der ist — nach wie vor — in der Lage: seine eigenen Melodien zu pfeifen, aufzuzeichnen und pfeifen zu lassen. Zu diesem Sonderthema unserer Autonomie werden im kommenden Jahr einige harmonische Variationen geschrieben werden. — Heute sei die Rede nur vom Sinn und Widersinn einer Musikerautonomie schlechtweg.

Aus welchen inneren und äußeren Nötigungen es an der Zeit ist, eine Musikerautonomie zu errichten; zu welchen inneren und äußeren Zwecken der Wehrhaftigkeit eine wohlgeordnete Standeskorporation hergestellt werden muß, — über diese Grundfragen unserer Gegenwart, gemessen an manchem verbindlichen Tun und Lassen unsererseits, in Dingen ungeschriebener Gesetze des Anstandes — alldarüber habe ich mich in mehreren Aufsätzen und Vorträgen ausgesprochen. Eine der Abhandlungen heißt »Die Berufsehre des Musikers« und ist schon zu Pfingsten im Druck erschienen. Mithin erübrigt sich heute meinerseits eine Reprise des solistischen Präludiums. Was im Augenblick am meisten Not tut, ist eine Einigung der Instrumentatoren über die ersten Tutti-Takte. Das folgende Hauptthema und etliche Durchführungsgedanken beschäftigen bereits jeden Musiker; jeden, der da fühlt oder ahnt, daß aus unserer

Mitte kein »Künstler und Mensch« *ungerächt* sich der Anteilnahme entziehen kann, — Durchführung, Ductus und Zwischencadenz. »Keiner ungerächt?« Gewiß dreht es sich hier nicht um eine Rache, wie sie den antiken Göttern als deren köstlichstes Privileg vor den Menschen galt, — die Rache als »das Süßeste von allem«; zudem wissen wir längst, daß die Rache als Versuch: Übel mit Übel zu heilen — ein verkehrtes Mittel ist. Auch gehören Vergeltungen — als Äußerungen innerer Ohnmacht — nicht zum Arbeitspensum einer Musikerautonomie. Wenn man trotzdem heute voraussagt, daß kein Musiker als Künstler und Mensch sich dem mittuenden Beisein ungerächt entziehen kann, so heißt dies, daß hier eine wechselseitige Benachteiligung droht, bei der das Individuum gegenüber dem Totalkörper den größeren Nachteil zieht. Doch nicht mit dem Wert und Unwert einer Warnung oder Drohung ist dieses Bedenken vorzubringen, sondern aus anderen Erwägungen heraus.

Mit der genannten Abhandlung »Die Berufsehre des Musikers«, ferner mit den Aufsätzen »Wege und Hindernisse«, »Naturrecht und Musiker«, endlich mit den Vorträgen »Über unsere Gewohnheitsrechte« wie über »Die Freiheit des Individuums innerhalb eines Gemeinwesens« — mit diesen und ähnlichen Versuchen bin ich bemüht gewesen, jene Grundfragen darzulegen, die geklärt sein müssen, ehe man unseren allfrühjährlich vorhandenen Gemeinsinn aus dem Winterschlaf weckt und seine Werktätigkeit zu einem neuen Dienst anruft. Außermusikalische Hindernisse, die dem Einzelnen in den Weg gestellt werden, können vom Einzelnen wohl umgerannt, nicht aber beseitigt werden. Für die Handhabung nachdrücklicher Beseitigung und gewappneter Ordnung bedarf es eines fest verbindlichen Zusammenschlusses im Zeichen unseres verjüngten Gemeinsinnes. Was da unter Frühling und neuem Lebensdienst zu verstehen ist, erhellt durch jeden sachlichen Rückblick auf die Entwicklungsgeschichte unseres Standes und seiner Arbeitsbedingungen; durch jede sachliche Ableitung unserer alpdrücklichen Gegenwart aus der letzten Vergangenheit; durch jeden sachlichen Aufschluß über die Sicherheit und Unsicherheit der umlaufenden Weissagungen für die nächste Zukunft. Denn auch hier, im weiten Bereich unseres Erlebens, ist es eine Mechanik, eine naturbedingte Mechanik, die alle Beziehungen zwischen Form und Funktion regelt, zwischen Sein und Geschehen. ›Naturbedingt‹ ist diese Mechanik, weil sie von unserem Naturell, von den mannigfaltigen Komponenten unserer Begabung und unseres Charakters ihren Ausgang nimmt. Es ist zu wünschen, daß unter den jüngeren Historikern der eine und andere als ›Mechaniker‹ an sein Werk, ein Lebenswerk, trete: die Geschichte unseres *Betriebs* zu schreiben, des allgemeinen Musikbetriebs. Das zahlende Publikum hat auf unser schöpferisches Formen nicht bloß in jenen Perioden wesentlichen Einfluß genommen, da man anfing, gegen Eintrittsgeld zu musizieren; Oper und Konzert, Italien und England. Die Abkömmlinge des kaufmännischen Musikers Benedetto Ferrari und des musikalischen Kaufmanns Thomas Britton müssen

sachgeschichtlich gewürdigt sein, ehe wir das Einst und das Jetzt unserer Befangenheit gegenüber dem spöttischen Überschuß verstehen lernen und unserer Zukunft die Weichen richtig stellen können. Bei den Maklern der Kunst, und bei ihnen zuallererst, darf das Bewußtsein der Unentbehrlichkeit nicht gezüchtet werden.

An anderen Orten und in anderen Zusammenhängen hatte ich auf die Dinge und Tatsachen einzugehen, die dem Kampf ums Dasein — beim Musiker mehr als sonstwo — einen anderen Kampf zur Seite halten, einen Kampf, dessen Waffen oft in unkontrollierbaren Werkstätten und aus gesetzwidrigem Material hergestellt werden; es ist der Kampf ums Glück, und sein Feld hat unsere Berufsehre zum Untergrund und Boden. Im Kampf ums Dasein haben wir es vor allem mit dem Laien zu tun, im Kampf ums Glück hauptsächlich mit unseren Standesgenossen. Im ersten Gebiet sind unsere Rechtsverhältnisse einigermaßen geordnet, im zweiten wird mit Märchenaugen gemimt. Die verschiedenen Arten der Willkür in beiden Gattungen des Kampfes — ums Dasein und ums Glück — sind in den genannten Abhandlungen skizziert. Die Angriffspunkte liegen offen da, für jeden Spruch und Gegenspruch; es stehen mithin für beliebige Ergänzungen beliebige Ansatzstellen zur Verfügung.

Bei der Errichtung einer autonomen Wehrhaftigkeit gegen Eingriffe von Nichtmusikern wenden wir uns nicht gegen unsere bisherigen Gönner unter den Laien, soweit sie — namentlich in den Landesregierungen — aufrichtige Förderer unseres Kunstbodens sind, sondern wir wenden uns gegen jene Präpotenten unter den geistig Armen, die mit ihrer allempfangenen Anweisung — auf einen Platz bei den Seligen im Jenseits — vollbewußt Wucher treiben. Endgültig, bis zum letzten Stubenwinkel, müssen auch unsere Musikagenturen ausgelüftet werden, soweit in ihnen der alte Satz Spinozas hockt oder schwebt, nach dem jeder so viel Recht hat, als er Macht besitzt. Aus welchen Faktoren sich diese Macht zusammensetzt, ist sattsam bekannt.

Die Ausgestaltung eines gültigen Ehrenschutzes — innerhalb einer standumfassenden Autonomie — ist für uns Musiker weit schwieriger als für jeden anderen Berufsstand. Aus zwei Hauptgründen. Erstens sind die Felder und Feldchen unserer Wirksamkeit die weitesten und zahlreichsten in aller Welt, und zweitens gibt es keinen anderen Beruf, in dem sich die Unebenmäßigkeit unserer Vorbildung so aufsässig in der Öffentlichkeit abfärbt, wie sie es bei unserer musikalischen Produktion tut, wodurch denn auch allschädliche Verkümmerungen unserer Berufsehre kenntlich geworden sind. Und hier — auf diesem Boden des Werktags und der beruflichen Vorbildung — förderlich einzugreifen, wird ein vornehmstes Innenamt unserer Autonomie sein müssen.

Im Verkehr mit den leitenden Kultusbehörden werden die Gesandten unserer Autonomie es um so leichter haben, als die Regierungen für die Agende unserer Musikerschulung ausschließlich Fachmusiker anstellen. Denn, nur Musiker

untereinander, sind wir auch darin ohne Umschweif einig, daß der Lehrling und Geselle nicht mit Luxusbildung und Einbildung geplagt werden soll.
Die flüchtige Vogelperspektive aus hohem Wolkenwandel eignet uns fahrenden Leuten gegenwärtig am allerwenigsten. Wir müssen von unten anfangen, ohne darum der kriechenden Wurmperspektive verfallen zu sein. Wir müssen in der Musik dem *Handwerk* wieder zu seinem alten Ansehen verhelfen; zu jenem Ansehen, das es in den Blütezeiten der Tonkunst gehabt hat, nämlich als »strenge Kunst«, — um Goethes Kennzeichnung des Handwerks aus den »Wanderjahren« wieder aufleben zu lassen. In zwei Perioden der neuzeitlichen Musikentwicklung ist das Handwerk fahrlässig herabgesetzt worden, mit vornehmer Verächtlichkeit — nobile sprezzatura —, und zwar von Männern, deren technisches Können dürftig war. Weder die Komponisten vom Schlage Peris, um 1600, noch die Bequemen unter den Mannheimern, nach 1750, standen im Handwerk auf irgendeiner technischen Höhe. — Die Unterschätzung des Handwerks bei frühreifen Überromantikern bildet ein Kapitel für sich. Allververbindlich aber ist durch die Musikerautonomie dafür zu sorgen, »daß das Handwerk nicht abgeschmackt werde«.
Der Ringschluß in unserer Bildungsfrage ist einfach. Die erforderliche Ausrüstung des Tonkünstlers — für den Kampf ums Dasein wie für den Kampf ums Glück — beginnt mit der pflichtmäßigen Pflege des niederen Handwerks und schließt mit einer rechtmäßigen Pflege seines erhöhten Handwerks. Das äußere Wachstum und die innere Erhöhung des individuellen Bildestoffes und Kunstgeistes können nur dort in jederzeitiger Wechselwirkung vor sich gehen, wo wir vom Alltag her, in Schule und Werkstatt, das Wesen unserer Kunstübung geklärt halten. Es ist die urkünstlerische Erfahrung, daß es zuerst nicht auf das Wieviel und Wo unserer Kunstbetätigung ankommt, sondern darauf: was wir während unserer künstlerischen Arbeit fühlen und denken. Dieses Fühlen und Denken aber — auf technisch ungehemmtem Untergrund — hängt von den stoffgeistigen Vorräten ab, die man als Schüler und Zögling vom Lehrer und Leben bekommt, zur Verwaltung bekommt; zu einer Verwaltung, daß zuletzt in unserer Darstellung Beethoven im Namen Schillers nicht als hohler Popanz erscheine, infolge einer Unterernährung unserer Organe des Fühlens und Denkens. Unsere künstlerische Unvollkommenheit ist von Hause aus keine tödliche Mitgift der Wiege; sie wird es aber und verhilft dem Individuum wie schließlich dem ganzen Musikerstand zu einem vorzeitigen Sarg, wenn nicht die älteren Praktiker geschlossenermaßen die Heranbildung des Nachwuchses in die Hand nehmen, und das ist eine Sache des gesamten Musikerstandes. Zugleich ist es eine Aufgabe, die einheitlich nur dann gelöst werden kann, wenn wir uns eine Autonomie erwirken, erwirkt haben, von der aus das Ebenmaß zwischen Handwerklichem und Außerhandwerklichem in der Durchbildung des Musikers so angesetzt wird, wie wir es als richtig erachten, dank unseren gesammelten Erfahrungen aus dem

Kampf ums Leben und dank unseren verantwortlich geordneten Erfahrungen aus dem Kampf ums Glück.
Im allerersten und allerletzten Grund hat auch hier die Erhaltung und Wahrung unserer Berufsehre das Gesichtsfeld abzugeben. Den Stümper dulden, ist doppelt mißlich, denn ›dulden‹ heißt bei uns ›beleidigen‹. — Als d'Indy beim Wiener Kongreß, vor dem Krieg, auf die schlimmen Neuausgaben und technisch fehlerhaften Bearbeitungen unserer Klassiker zu sprechen kam, zog er vor allem gegen die Abkömmlinge Chrysanders zu Felde, verallgemeinerte aber die beanstandeten Mängel als Erscheinungen, die vornehmlich beim deutschen Musiker zutage träten. Die Kongreßleitung sah sich offenbar nicht in der Lage, mit einer Vorweisung unseres eigenen Majoritätsurteiles zu antworten, wie es sich unter uns Musikern schon längst, seit dem offenen Brief von Robert Franz an Eduard Hanslick, gebildet hat und nur bei einer winzigen Minorität auf Abspenstigkeit stößt. Gleichwohl, d'Indys Beleidigung des deutschen Musikertums wurde vom höflichen Wirt eingesteckt und ging in diesem zweideutigen Zustand durch die Presse sämtlicher Musikländer, bis sie vom starkleibigen Kongreßbuch, in saecula saeculorum balsamiert, zur Schau gestellt wurde. — Und Vorfälle dieser Art führen uns heute zur Frage, wie es innerhalb einer Musikerautonomie mit den Dingen und Widerdingen des Nationalbewußtseins gehalten werden soll.
Aus der Aufnahme, die mein Buch über »Die Grenzen der Ästhetik« bei deutschen und ausländischen Musikern im Jahre 1903 öffentlich gefunden hat — insbesondere mit dem Abschnitt über »Nationale Musik?« —, kann geschlossen werden, daß meine damaligen Ausführungen heute einen gleichen, wenn nicht verstärkten Zuspruch zu erwarten haben. Es handelte sich darum, irr landläufige Kriterien des Nationalbegriffs aus der Musikästhetik zu verabschieden. — Nichts aber mit Ästhetik zu tun hat die mißverständliche Gebärde, die sich in unserem zeitgenössischen Musikleben als Nationalstolz feiern läßt. In der Studie »Herder und das deutsche Volkslied« bin ich auf diese kunstpolitische Merkseite eingegangen, wobei der Begriff ›Politik‹ sich für uns Musiker — nach wie vor — mit dem Tauschnamen ›Wachsamkeit‹ bescheiden soll.
»Das Leben in der großen Welt« wird vom Philosophen, nicht aber vom praktischen Musiker als ein gewaltsames Glücksmittel bewertet. Nicht vom Musiker, weil dessen Lebenssinn, als aktiv polyphone Kunst, auf ein reaktiv millionenstimmiges Echo gestellt ist. Es geht zuletzt nach dem *Rausch*, denn die Musik ist ein Rauschmittel höchster Ordnung, und je tiefer ihr Ernst wühlt, um so weniger dürfen wir das Gewühl ermatten lassen. Wir Musiker wissen es, was es heißt: bluten und keine Wunde fühlen; wir, die geborenen Homöopathen, die wir unsere Leidenschaften nicht mit dem Fremdwesen oder Allon des Verstandes heilen, sondern mit weiteren eigenen Leidenschaften.
Seit der Gründung des Goethe-Bundes, nach der unseligen Lex Heinze, beruft man sich bei seinen strittigen Antworten auf die Fragen der Lebenskunst,

allerwegen beseligt, auf Goethe. In Sachen der Lebenskunst und Lebensästhetik muß immer wieder er, der mißdeutete Kosmopolit, vorhalten, auch wenn man ihn falsch zitiert, falsch oder mißverständlich. Bekrittelt man beispielsweise uns, vorschrittliche Musiker einer Autonomie, als »graue Theoretiker« und belehrt man uns zum Überfluß, daß dieses leichthin verächtliche »grau« aus Goethes Feder herrühre, so kontrapunktieren wir erst recht mit Goethe und sagen: Das weit geflügelte Wort von der grauen Theorie hat nicht Goethe selbst gesprochen, sondern sein widerhaariger Cancellarius Mephisto. Hingegen sind Goethes erzpersönliche Äußerungen über die Grundwerte der Theorie so schwer gewesen, daß sie sich für Marthens Wochenblättchen keineswegs beflügeln ließen. Wohl aber gehören sie hierher, in unsere Rede und Gegenrede der Vorbereitungen.
Denn ehe wir die Theoretik mit Mängeln der Schaffenskraft in Parallele bringen mögen, kommt uns Goethe in seinen »Wanderjahren« zuvor und sagt: »Zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist, wäre das Höchste.« Und ein fahrender Mann, der ebenfalls nicht als Theoretiker sondern als Praktiker auf seine Erfahrung bauen durfte, mußte einen Brief von Goethe an Schiller überbringen, darin der Absender ausführt, warum alle Erfahrung nur halbe Erfahrung ist, wenn sie nicht die Theorie in sich enthält. Und so benötigen wir auch für unseren Fall Theorien als Darstellungen des Typischen, ohne darum, nach Goethe, »Übereilungen eines ungeduldigen Verstandes« heraufzubeschwören. Im Gegenteil, die Geduld des deutschen Musikers von heute ist mehr als bloß: die Kunst zu hoffen.
»Das wahre Erkennen ist Lieben,« — eine Losung, die Herder ausgegeben hat. Und dieser Volksmann, der tiefer in die deutsche Seele zu blicken verstand als seine besten Zeitgenossen, er kennzeichnet den müßigen Nationalstolz als »ungereimt und lächerlich und schädlich«. Was Herder an Stolz vom Deutschen verlangt, ist die Haltung, »sich nicht von anderen einrichten zu lassen, sondern sich selbst einzurichten«. Darum verkennt auch Herder, trotz seiner Verdammung des apostrophierten Nationalstolzes, nicht den Segen des eigenkräftigen Nationalbewußtseins. Er sagt vielmehr: »Das Nationalvorurteil ist gut, denn es macht glücklich. Es macht die Völker fester, blühender in ihrer Art, brünstiger, also auch glücklicher in ihren Neigungen und Zwecken. Das Zeitalter fremder Wunschwanderungen und ausländischer Hoffnungsfahrten ist in seiner Fülle schon Krankheit.«
Meinung oder Gesinnung? Gedankenspiel oder geistiges Immobiliar? Bei Herders Nationaltheorie handelt es sich nur um Gesinnungen. — Als kunstbedachte Spielleute aber haben wir auch für die Spiele und verschiedenen Spielarten dichtender Philosophen offene Ohren, ohne daß uns deswegen ihr international modischer Improvisationsbluff zu berücken braucht. Freilich muß oft, beim Vortrag verschiedener *Meinungen* — originär oder übernommen? — unsere Urteilskraft versagen. Hierfür fehlt uns meist die Quellenkenntnis des Gedankengräbers mit der Wünschelrute. Doch mit triebhafter Sicherheit, mit

dem absoluten Gehör für jeden Vortrag, scheiden wir Echt und Unecht der *Gesinnung*. Und da müssen wir an den heutigen Fehden — zum Thema »Nationalschranken« — beanstanden, daß Meinung und Gesinnung vermengt werden; gar schlimm, wenn dieses Schattenspiel sein Licht aus der Börsenkonjunktur wie aus jeder anderen Marktsonne bezieht. Käuflich oder unkäuflich? — auch darum dreht sich's beim Anstand; namentlich wenn mit Schmeicheleien angezahlt wird und wenn's bei der Anzahlung bleibt, planmäßig vom Schmeichler so bedacht.

Jeder Musiker, allüberall, ist in den Fragen der Nationalistik vor einen Widerspruch des Betriebs gestellt. »Preisend mit viel schönen Reden fremder Lande Wert und Zahl« — und daheim als Gegenstück: geschwollen selbstgefällige Vereinseitigung der heimatlichen Kunst. Hüben wie drüben ein groteskes Geschehen, wenn wir unter Grotesk einen ungeheuerlichen Aufwand verstehen, der in ein ungeheuerliches Nichts zerplatzt. Diese Bestimmung des Grotesken muß immerzu vorgehalten werden, mindestens so lange, als wir den Glauben nähren, daß große Zwecke nur durch großen Aufwand erreicht werden können. Der gewärtigte Aufwand zur Gründung einer Musikerautonomie ist hingegen ein sehr kleiner, nur ein Willensakt: der Entschluß zur regelrechten Intonation unseres Frühlingsthemas und zu einer beherzten Durchführung.

Wann schließlich die Berufsehre des Musikers den Vorrang vor seiner Nationalehre zu beanspruchen hat, und wann die eine in der anderen aufgehen soll, — das ist eine Frage, die jeden von uns irgendwie beschäftigt, zu deren Lösung aber im Einzelfall der Einzelne nicht genügt. Nebenbei: die übliche ›Rundfrage‹ strandet in belanglosem Parteien-Feuilleton. — Während des gegenwärtigen Wirrwarrs in musikalischen Nationalfragen vertausendfältigt sich der Fall d'Indy in zersetzender Weise, schon diesseits von Jazz-Gebaren und ähnlicher Blöße. Nun ist ein Dauerwirrwarr von Meinung und Gesinnung nur bei unzureichender Bildung möglich; und da wir mit diesen Dingen des Untergrundes im argen liegen, so muß jetzt endlich mit der Standeshebung begonnen werden, einmütig, aus unserer Mitte heraus. Über Nacht können naturgemäß keine Saaten unserer Art aufgehen. Und ehe von der Morgendämmerung einer wahrhaft kosmopolitischen Musikerautonomie die Rede sein kann, müssen die Musiker als Berufsgenossen im allgemeinen sich in landesbedingte Gruppen teilen, volksgenössisch. Fangen wir Deutsche an. — Im internationalen Verkehr werden unsere musikalischen Volksvertreter alsbald es nicht mehr nötig haben, den beamteten Diplomaten nachzueifern, zu deren Sonderberuf es gehört, die wechselseitige Feindseligkeit ihrer Stämme durch einartig liebenswürdige Umgangsformen als nimmer vorhanden erscheinen zu lassen.

Und die vorläufigen Arbeitskräfte. — Reich vorhanden, doch ungeeint, über alle Gaue verstreut, oft dicht nebeneinander leben und wirken Musiker, die das nötige Kräftepaar — Mut und Vernunft — bereit halten; bereit für alles Wagen und Wägen, das für die Herstellung einer Autonomie Voraussetzung

ist. Auch am erforderlichen Gemeinsinn gebricht es uns nicht, ebensowenig als Mutlosigkeit und Unvernunft Stammgüter des aktiven Musikers sind.
An planvollen Besserungen unserer Standesverhältnisse, namentlich in der Wohlfahrt, ist neuestens viel geleistet worden, und die Autonomie wird dafür sorgen müssen, daß hier zwischen allen wohlwirkenden Sonderorganisationen ein förderlicher Verkehr ersprieße, ein Ideenaustausch innerhalb der umspannenden Autonomie. Ebenfalls wird darauf zu achten sein, daß, ob allem zeitmäßigen Korporationswesen, die voranschreitenden Individualitäten in ihren Naturrechten nicht geschmälert werden. Der banalen Wahrheit, daß die Individualitäten dem Künstlerstand nicht ausgehen dürfen, steht eine andere banale Wahrheit gegenüber: Kein Individuum kann die vielen Nutzbestrebungen unserer sozialen Organisation verkennen. Ihr gelegentliches Grundmotiv, unsere *Nivellierung*, mit dem Hebel einer unerläßlichen Ehrfurcht vor jedem ehrlichen Mitarbeiter, verdient höchste Anerkennung und ist im Programm unserer Gesamtentwicklung zu steigern und immer weiter zu vervollkommnen. Doch dieses Motiv der Besserung paßt nicht immer zum Thema *Individualität*; es wird hier unversehens zum Trug, zu einem frommen aber nicht heilsamen Trug. Die Begriffe Bessern und Heilen decken sich nicht, wie es auch kein Triumph des bessernden Arztes ist, wenn der Kranke vor lauter Besserung stirbt.
Entdeckung und Erfindung. Bei aller Entdeckung wie Aufweisung von unbeachteten oder vergilbten Rechten des Künstlers und bei aller Erfindung von Prägnanzmitteln wollen wir die mehrdeutige ›Zuvorkommenheit‹ auch offiziell abfahren lassen; sie ist zumeist nur eine Umschreibung des Prioritätsfimmels, und diese Art Ehrgeiz mag auch weiterhin, in Dingen unserer Selbstverwaltung, nach einem Patentbureau suchen.
Sammeln wir uns also, sogar unter dem Verrufnamen Theoretiker, als die wir nicht vergeblich ergraut sein werden, wenn endlich, aber noch vor dem Auferstehungsfest unseres Gemeinsinns, alle Schwengel unserer Frühlingsglocken jubeln können. Und dieser Ausblick sei unser wechselseitiger Neujahrsgruß.

NEUE WEGE DER ORGEL

VON

HANS HENNY JAHNN-HAMBURG

Neben all den technischen Errungenschaften und Erwägungen der Orgelbaukunst, trotz all der angeblichen Meisterwerke, die durch die Jahrzehnte vor dem europäischen Kriege errichtet wurden, steigen in unseren Tagen Probleme auf, die, wenn sie erst laut ihr Vorhandensein hinausschreien, die letzten hundert Jahre Vergangenheit dieser Kunst wegwischen werden. Schlimm nur,

daß ein übles Erinnern bleiben wird an tollwütige Bilderstürmerei, die nicht aus eisernen Glaubenssätzen geboren wurde, sondern an der Gewinnsucht geschäftstüchtiger Unternehmer, an der Schwäche melancholischer unmusikalischer Musiker erstand. Daß bittere Galle sich vielen auf der Zunge zerlassen wird, dafür bürgt die Art des einen großen Orgelproblems: die Forderung, Werke aus der Zeit vor 1800 unter allen Umständen der jeweiligen Gegenwart zu erhalten.
Diese selbstverständliche Forderung muß unsere Zeit belasten, weil die Vergangenheit in unbegreiflicher Fahrlässigkeit sie nicht einmal in Erwägung gezogen hat. Eine barbarische, jedem Kulturprinzip hohnsprechende Einstellung hat in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege die bedeutendsten Dokumente einer bis jetzt unerreichten Orgelbaukunst hinweggerafft. Eine lauwarme, jeder kristallenen Klarheit feindliche Klangtendenz, die selbst kraftlos und sentimental war, vermochte diesen unrühmlichen Sieg davonzutragen. Ohne Nötigung wurden vor allem in den Großstädten die kostbaren Kleinodien geschleift, eingeschmolzen, zersägt. Herrliche handwerkliche Arbeit wurde von hoch herabgestürzt, daß sie zerspellte. Unfaßbar, daß der Jammer der toten Gebilde keinen, keinen anfaßte! Es ist geschehen. Von den größten Orgelbaumeistern des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist in Deutschland wahrscheinlich kein Werk mehr unangetastet erhalten. Die nicht leicht zu überschätzende Größe eines Hans Scherer z. B. ist nur noch daran zu ermessen, daß sich in zum Teil artfremden Werken eine große Anzahl von Pfeifenreihen seiner Hand erhalten haben — die noch heute, sogar in der Verbannung alle jetzige Mensurweisheit zu erschüttern vermögen. Die Zertrümmerung der Musikinstrumente ist um so unbegreiflicher, als die Orgelstühle unter Denkmalschutz gestanden haben. Sie sind zumeist vor Zerstörung bewahrt geblieben und bilden jetzt mit der Disziplin ihrer taub gemachten Pfeifen beredte Anklagen. Sie auch zeichnen das Meer unerschöpflicher Klangrealitäten, die uns geraubt. — Sie gingen aus und zerschlugen die schönsten alten Geigen Italiens. — Es ist ein Beispiel, das eher zu leicht, denn zu schwer ist.
Immerhin, wenige alte Orgelwerke sind bis jetzt der Vernichtung entgangen. Ihnen muß Fürsorge zugewandt werden, ob sie auch nicht immer die leuchtendsten unter den Edelsteinen sind. Fast ausnahmslos sind sie verfallen, entstellt oder ergänzt, scheinen also »schlecht«, des Abbruchs würdig. In mehr als der Hälfte aller Fälle ist das »schlecht« nur eine Verkappung. Sachgemäßes Eingreifen unter Leitung eines wirklich Verständigen vermag die Werke zu erhalten, wenn auch oft nur unter erheblichem Kostenaufwand. Ihre Tugenden werden sie nach der Mühe, die man an sie wendete, nicht verheimlichen: Milde Fülle, Eigenart der Obertönigkeit und damit verbunden ein Maximum an Klangreichtum. Zudem sind sie ein Beleg für die Art früherer Orgelkulturen bis zur Zeit Bachs, befähigen, daß eine große Reihe Musikgenies in ihren Werken aus dem Totenschlaf wieder erweckt werden können, die nur

deshalb da hinein verfielen, weil ihre Taten sinngemäße Darstellung auf adäquaten Instrumenten nicht erfuhren. — Dann aber unterstützt eine schier unübersehbare Zahl wissenschaftlicher Fragen die Forderung aus ästhetischen Gründen nach Erhaltung der alten Orgelwerke. Die Pfeifenreihen wurden teils nach einem bisher unerkannten »Maßsystem« angefertigt, dessen Brauchbarkeit auch für heutige Praxis einwandfrei erwiesen ist. (Kurvenmensur.) Das System von Einventillade, Windführung, mechanische Traktur muß durch die Handwerker einstweilen wieder nachgeahmt werden, damit Fortschritte in den wesentlichen Disziplinen des Kunsthandwerkes wieder statthaben können.

Indessen der Denkmalschutz des klingenden Materials alter Orgelwerke ist in Deutschland noch nicht ausgesprochen. Noch ist er ein Wunsch der wenigen, die um den inneren Reichtum alter Orgelkunst wissen. Sie kämpfen darum; Gleichgültigkeit aber wiegt schwerer als alle Erkenntnisse. Die Arbeit auf dem Wege der Erhaltung ist bis jetzt als Privatbetätigung unter bösen Erschwerungen geleistet worden. Es fehlt an Fachleuten, die technisch und wissenschaftlich gebildet sind, die neben diesem handwerklichen und physikalisch-mathematischen Rüstzeug die Schmiegsamkeit musikalischer Feinfühligkeit besitzen. Alle diese Fähigkeiten muß der »Orgelarchitekt« — mit diesem Namen möchte ich das vieljährige Studium des Mannes krönen — in sich vereinen. Die meisten sogenannten Sachverständigen sind unbescheidene Nichtwisser und Nichtkönner; dafür haben sie Einfluß auf höhere Stellen. — Ich hoffe indessen, daß es den wenigen daran Arbeitenden eines Tages zur Gewißheit geworden sein möge, daß sie nicht vergebens einen schwerfälligen Stein gewuchtet haben.

Das unvoreingenommene Studium alter Orgeln mußte alle Fehler enthüllen, die der modernen Orgelbaukunst anhaften. Die allmählich herangewachsenen Entartungen erschienen nun vor einem unbarmherzigen Spiegel. Plötzlich bekam die Ablehnung, die die Orgelkunst von einer großen Zahl Musikliebhaber erfuhr, bleierne Gewichtigkeit. Sie wurde erklärbar. Man konnte zwei grundverschiedene Orgeltypen unterscheiden, die im Geistigen nichts miteinander gemein, ob sie auch im Technischen mit sich ähnlichen Mitteln operierten. Die Weisheit und Organisation in den Werken längst vergessener Orgelbaumeister wurden eine Waffe von nie versagender Zuverlässigkeit gegen die moderne Orgel. Daß der Kampf, der sich entspann, schon nach wenig Jahren eine beschämende Wendung für die moderne Orgel nahm. — Was aber war das Ziel des Kampfes? Etwa ein Zurück zur alten Orgelbaukunst? Nachahmen eines bereits Gewesenen? — Nein. Das Ziel heißt: Anknüpfen an Höhepunkte, an eine Entwicklung, die nie zu Ende gedacht wurde, um fortzuschreiten, im Gegensatz zum Sichverlieren an Schwächlichem. Es sollten Orgeln konstruiert werden, die ein Maximum an Klangvariabilität aufwiesen bei einem Minimum an Aufwand, wohlgemerkt stets unter der

Dominante, daß die höchste erreichbare Vollkommenheit im einzelnen für die Musikbetätigung gerade gut genug. Das ist kurz zusammengefaßt das Ziel der neuen Orgelbewegung, zu der sich auch die jungen Komponisten mit Freude bekennen. Dispositionsreform, Reform der Mensuren, Reform in den Konstruktionsgliedern, das sind die Wege, auf denen das Ziel erreicht werden kann. Natürlich muß die Weisheit alter Orgelkunst wieder erworben werden, daß man sie besitze als Rüstzeug für die fernere Entwicklung. Aber um dieser Selbstverständlichkeit willen verstehe man die Art der Bemühungen um ein neues Orgelideal nicht falsch.

Wurde der Kampf gegen die Reformer (daß ich es nicht verschweige: einer ihrer Führer bin ich) zum Teil recht kriegerisch, das heißt mit gehässiger Feindschaft geführt, erstaunlich bleibt die Kürze der Kampfhandlungen, beinahe beispiellos. Ein paar Daten sind mir zur Hand. Erst im Wintersemester 1924/25 konnte ich eine Vortragsreihe über die Konstruktionselemente der labialen Tonwerkzeuge in Hamburg halten, in der ich die Theorie der Kurvenmensur begründete. 1925 im Juli folgte die Organistentagung Hamburg-Lübeck, sozusagen der erste Vorstoß in die Öffentlichkeit hinein. Sie wurde vertreten durch Karl Straube, Günther Ramin, Erwin Zillinger, Gottlieb Harms und mich. Sie konnte auf eine breitere Basis nicht gestellt werden, weil die angestrebte Reform bis dahin kaum weitere Freunde besaß. — Die Tagung aber wurde ein Sieg, siegte durch Worte und Taten. — Ein Jahr danach: Die Orgelbaukunst ist in das Stadium des Sichwandelns eingetreten. Zwar sind die Parteien rege wie immer. Das Geschäft ist wichtiger als das Kunsthandwerk. Man darf keine klare Entscheidung erwarten.

Auf der Freiberger Tagung für Deutsche Orgelkunst im Oktober 1927 konnte ich Versuche zeigen, die bewiesen, daß das altertümliche Gebäude unserer akustischen Anschauungen zum Schwanken zu bringen ist. Die Klanganalyse, die auch jene Klangfaktoren berücksichtigte, die nicht unmittelbar durch das Ohr aufgenommen werden können, hatte ihre Früchte getragen. Das Gebiet katalysatorischer Vorgänge, intermittierender Wellenbewegungen und der akustischen oder mechanischen Phasensteuerung hatte sich aufgetan. Damit liegt zum erstenmal klar und eindeutig die neue Zielsetzung einer modernen Orgelbaukunst vor uns. Die Erzeugung des Orgelklanges auf dem Wege der Synthese. Ohne Übertreibung kann heute ausgesprochen werden: Wir stehen an einem Anfang. Fast täglich enthüllen sich im Laboratorium neue Möglichkeiten synthetischer Klänge.

Daneben aber ist etwas geschehen, das nicht unterschätzt werden sollte: Die Orgelkunst hat sich einige neue Freunde aus den Bezirken der Musik wiedererworben. Das wird ihr, so hoffe ich, weiter helfen als alle Maßnahmen von Behörden und Interessentengruppen.

DIE MATERIALEN GRUNDLAGEN DER MUSIK

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Unzweifelhaft bereitet sich in der Methode der Musikwissenschaft ein Wandel vor. Von der Relativität aller Geschichtsbetrachtung überzeugt, von der Bedingtheit jeder ästhetischen Anschauung durchdrungen, versucht man, doch irgendwie zu festen Normen zu gelangen, auf denen sich musikwissenschaftliche Forschung und Betrachtung aufbauen kann. Der eine nennt es: Wissenschaft der Wissenschaft wegen, ohne Zweckbestimmung, treiben, der andere gelangt auf dem Wege der vergleichenden Musikwissenschaft und der Tonpsychologie zu Erkenntnissen musikgeschichtlicher Wesenszusammenhänge. Ja, so widerstreitend die Lehren im einzelnen sein mögen, so wenig auch der eine Forscher vom Nachbarn wissen möchte, *eine* Grundtendenz läßt sich in allen neuen Arbeiten verfolgen. Sie treiben Musikgeschichte als Geschichte des Klanges, sei es, daß sie mit Hilfe des Phonogramms Musik der Naturvölker untersuchen oder die Organik Bachscher Inventionen oder die Grundzüge linearen Kontrapunktes klarlegen. Die Gesetze des Klanges sind allen ihren Untersuchungen Ausgangspunkt und Ziel.

Eine Sonderstellung nimmt *Paul Bekker* ein. Durchaus kein Musikwissenschaftler von Beruf, steht er doch mitten in der Bewegung, die wiederum charakterisiert ist durch das Thema: Der Klang und seine Grundlagen. Die folgenden Ausführungen, die ausgehen von einer Besprechung von Bekkers neuestem Werk »*Organische und mechanische Musik*«,*) möchten versuchen darzulegen, wie Bekkers Gedanken einmal unmittelbarer Ausdruck des heutigen Zeitbewußtseins sind und auf der anderen Seite in einer allgemeingültigen Grundlage verwurzelt sind, die die Zeit überdauern wird. Es soll auch daneben angedeutet werden, welche Bedeutung Bekkers Untersuchungen für die Wissenschaft haben, wie und wo sie sich mit ihr berühren. Auch auf Gegensätze der Anschauung wird dabei hinzuweisen sein. Allerdings sei der Leser von vornherein davor gewarnt, zu glauben, er finde im Rahmen dieser Besprechung eine Einteilung in richtige oder falsche Lösungen der gestellten Aufgabe überhaupt. Davon kann keine Rede sein. Vielmehr kann es nur unsere Aufgabe sein, positive Kritik zu versuchen und einige wenige Ansatzpunkte aufzuzeigen, an denen möglicherweise weitere erfolgreiche Untersuchungen beginnen können.

Unsere gesamten Versuche, zum Wissen der Dinge und Erscheinungen zu gelangen, bauen sich auf zwei gegensätzlichen und dadurch (eben durch diesen Gegensatz) doch verbundenen Ideen auf: Dem Einheitsgedanken und dem der Gegensatzpaare, der Bipolarität. Betrachten wir zunächst, sofort im Hinblick

*) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1928. Der Leser der »Musik« kennt das 1. Kapitel »Was ist ›neue‹ Musik?« aus dem Dezemberheft XX/3.

auf Bekkers Arbeitsmethode, den Einheitsgedanken. Die Dinge in Einem, mögen wir es das Absolute oder anders benennen, zu finden und dort die Basis aller Erscheinungen zu entdecken, bemüht sich Philosophie und Wissenschaft, bemüht sich auch der Musikwissenschaftler. Bekker hat das unzweifelhafte Verdienst, diesen Weg besonders klar und zielbewußt beschritten zu haben. Alle Methoden, die sich nur mit dem Erscheinungshaften der Musik, den durch das formale Element gebundenen Satzgebilden befassen, können ihm nichts vom eigentlichen Wesen der Musik aussagen. Sie ergründen Teile, aber nicht die Phänomene. Um aber zu Normen in der Musik zu gelangen, müssen wir zunächst allein die Phänomene der Musik untersuchen. Und hier prägt Bekker den Satz, dessen Gültigkeit von niemand angezweifelt werden dürfte und dessen Einfachheit sich mit seiner Wichtigkeit deckt; er heißt: »Es gibt in der Musik nur ein Urphänomen, dieses ist der Klang.« In ihm ruht die Einheit der Musik, von ihm aus sind alle Wesensgesetzlichkeiten der Tonwelt allein erkennbar. Das Wesen des Klanges zu ergründen, versuchte seit Jahren Paul Bekker in Gedanken, Schriften und Vorträgen.*) Wie weit er dem gesteckten Ziel, soweit man hierbei überhaupt von einem Ziel reden kann, nahekam, wird die Betrachtung des einzelnen zeigen.

Zunächst verlassen wir die Grundlage dieses Einheitsgedankens und betrachten jetzt die zweite der Gedankenkräfte in Bekkers Werk: den Gedanken der Gegensatzpaare, der Dualität, der Bipolarität. Es ist unmöglich, hier auch nur entfernt darauf hinzuweisen, wie diese Aufstellung der Gegenkräfte alle heutigen und früheren Geistesbetrachtungen durchdringt.**) Ein Zitat, das den Musiker besonders interessieren dürfte, sei für viele angeführt. *Wolfgang Graeser*, der junge, durch die Instrumentierung von Bachs »Kunst der Fuge« schnell bekannt gewordene Musikwissenschaftler, schreibt in seinem jüngsten Werk »Körpersinn«: ***) »Zwei Seiten sind es, die im innersten Grunde alles Seiende besitzt: Chaos und Kosmos, dunkel und hell, weiblich und männlich, weich und hart, Intuition und Intellekt. Alles Geschehen ist ein Gewebe dieser beiden Seinsformen, aus dem einen entstehend und in das andere übergehend, von ihm befruchtet oder empfangen, geboren oder verschlungen ... Die Lehre dieses Dualismus ist so alt wie das Menschengeschlecht. Fast in allen primitiven Kulturen findet sie sich schon und in den Grundlehren der Philosophien großer Völker.«

Es ist wiederum das Verdienst Paul Bekkers, auf den Dualismus in der Musik hingewiesen zu haben. Ob der Dualismus, wie er ihn sieht, allgemein anerkannt werden muß, wird die weitere Betrachtung zu zeigen haben. Im Augen-

*) Auf sein Buch »Von den Naturreichen des Klanges« muß in diesem Zusammenhang besonders hingewiesen werden. Das zur Besprechung vorliegende Buch »Organische und mechanische Musik« setzt sich aus fünf Vorträgen zusammen: Was ist »neue« Musik? Was ist Phänomenologie der Musik? Wesensformen der Musik. Einstimmige und mehrstimmige Musik. Materiale Grundlagen der Musik.

**) Es sei in diesem Zusammenhang auf das kürzlich erschienene Werk *Hans Beggerows* »Die Erkenntnis der Wirklichkeiten«, Verlag Niemeyer, Halle, hingewiesen.

***) C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1927.

blick kam es darauf an, zu betonen, daß es bereits ein Verdienst ist, auf den Dualismus auch auf dem Gebiet der Musik überhaupt hingewiesen zu haben. Denn in dem Kampf und Ausgleich der Gegensatzpaare, in der Deutlichmachung dieses sich gegenseitig durchdringenden Kräftespiels liegt ja das beschlossen, was wir Leben nennen. Für den kritischen Betrachter der Bekkerschen Lehre ist es nunmehr klar, daß das Fundament der Bekkerschen Untersuchungen fruchtbar ist, daß seine Arbeitsmethode die Methode aller im Geistesleben produktiven Köpfe ist: von einer einheitlichen Grundlage aus die Gegensatzkräfte zu erkennen, oder umgekehrt, von der Dualität zur Einheit zu gelangen.

Indem wir jetzt auf die einzelnen Schlüsse, die Bekker aus seinen Grunderkenntnissen zog, eingehen, beginnen wir wiederum bei dem Gedanken des Einheitlichen. Von ihm aus wendet sich Bekker gegen Vorurteile, die der Musik eine Sonderstellung im Reich der Künste einräumen wollten, gegen Beschönigung und Beweihräucherei. Nachdem er den Blick allein auf das im Material ruhende Phänomen gelenkt hat, wird eine Ausnahmestellung der Musik, wie sie noch Schopenhauer gebilligt hatte,*) unhaltbar. Musik ist eine bildende Kunst im Bereich des Unsichtbaren. Sie ist keine Zauberkunst, sondern eine Kunst in gasförmigem Material, in der Luft; sie ist eine Kunst der Zeit- und Raumempfindungen, die in ihr nicht etwa aufgehoben werden, sondern gerade ihrer Wesensform nach nachgebildet werden. Dieses besonders interessante Kapitel, das die Wesensformen der Musik behandelt, krönt vielleicht der folgende Satz: »Es gibt keine musikalische Form, die nicht im Kern ihres Wesens auf ein empirisch gegebenes Bewußtwerden der Zeit- und Raumempfindung Bezug nähme.« Auch der nicht fachlich orientierte Leser mag ahnen, welche neuen Gesichtspunkte in solcher »phänomenologischen« Einstellung für die Lehre der musikalischen Formen möglich sind, und daß hier ein Ansatzpunkt zu neuen Betrachtungen der Musik offen liegt.

Die Folgerungen, die Bekker aus dem Dualitätsprinzip in der Musik zog, gehen ebenfalls von der Betrachtung der Materie, des Klanges aus. Folgende Gegensatzpaare treten einander gegenüber: Vokalklang — Instrumentalklang; Organik — Mechanik; Polyphonie — Harmonie. Selbstverständlich sind diese Gegensätze schon oft ausgesprochen worden, aber nicht in der Bedeutung, die Bekker ihnen gibt. Er versucht, diese Gegensätze nicht etwa als rein formale Gegensätze, die sich aus der Formung der Materie ergeben, zu sehen, sondern behauptet: es handelt sich um Wesensgegensätze, die bereits im Material, im Phänomen selbst liegen. Polyphonie hat ihre Wurzeln nur im vokalen Klang, in den durch Sprachlaut und Geschlechtscharakter als Individuen gekennzeichneten Vokalstimmen. Polyphonie ist in voller Reinheit nur im vokalen Element möglich. Dagegen beruhen alle harmonischen Formen »auf dem aus dem vokalen Klang durch Eliminierung des Sprachlautes und Geschlechts-

*) dem die Musik, als einzige aller Künste, den Willen selbst widerzuspiegeln schien.

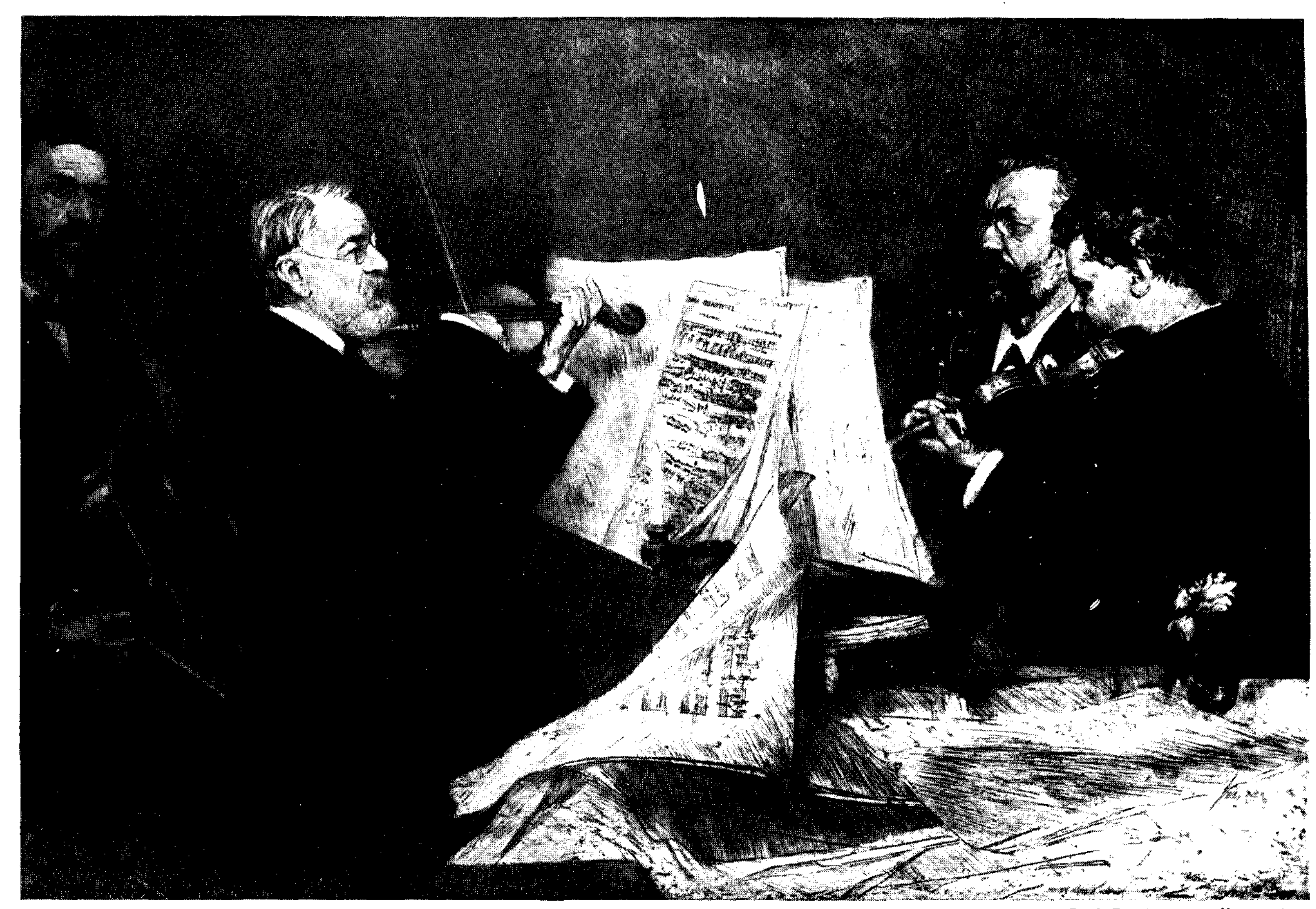
charakters herausdestillierten, gewissermaßen kastrierten mechanischen Klang«. Harmonie ist in voller Reinheit nur im instrumentalen Klang möglich.

Wir haben nun vor uns die Frage, liegt dieser fundamentale Gegensatz, wie Bekker behauptet, bereits im Material des Klanges, im Phänomen begründet, oder ist er dort nicht spürbar? Auch hier muß noch einmal betont werden, daß es gar nicht darauf ankommen kann, hier ein Richtig oder Falsch aufzustellen, sondern nur darauf, die einfachste und klarste Betrachtung musikalischer Klänge als Basis für weitere wissenschaftliche Untersuchungen herauszuheben. Das ganze im Anfang aufgestellte Thema »Die materialen Grundlagen der Musik« hätte ebensogut zu einer Betrachtung der eminenten Arbeit des Tonpsychologen *Carl Stumpf* führen können, ein Beweis mehr dafür, wie die äußerlich noch so sehr auseinanderlaufende Musikwissenschaft innerlich an gleichen Aufgaben arbeitet, sieht sie doch überall den gleichen Stoff zur Bewältigung vor sich. Die Arbeiten von Stumpf kennzeichnen den Stand der Erkenntnisse, die wir von den Phänomenen des Klanges besitzen. Vergleichen wir diese Resultate mit den Aufstellungen Bekkers, so ist eine kritisch basierte Stellungnahme zum Problem vielleicht möglich. Fragen wir Stumpf, ob zwischen Vokal- und Instrumentalklang ein *wesentlicher* Unterschied besteht, so hören wir ein Nein. Betrachten wir die einfachen Töne, so erfahren wir, daß sie Vokalähnlichkeit besitzen. Sie haben U- und I-Charakter. Bei den Instrumentalklängen findet man diese Extreme selten, doch »fast immer mehr oder weniger Anklänge an UO, O, A, Ä, E. So z. B. O in den Klängen des Horns und der Viola, soweit sie sich in den mittleren Regionen halten und daher unter ihren Teiltönen besonders der UO- und der O-Formant, Töne zwischen etwa e^1 und e^2, stark vertreten sind«.*) Weiter stellte Stumpf A Ä in Trompeten- und Klarinettenklängen mittlerer Höhen, Ä und E im Oboenklang, leisestes E auch im Näseln der Klarinette und besonders des Fagotts, wo es durch Teiltöne zwischen c^4 und g^4 (den E-Formanten) vertreten ist. In der Synthese des Instrumentalklanges besteht somit eine Vokalähnlichkeit. Könnte man hiergegen noch behaupten, die von Bekker angeführte Eliminierung des Vokalklanges ist eben, wie sich erweist, nur keine vollständige, so dürfte es doch, wenn Vokalklang und Organik aufs engste miteinander verknüpft sind, niemals gelingen, Vokalklang künstlich, also *mechanisch*, mit Hilfe von Instrumenten herzustellen. Dies gelang aber Stumpf bereits 1917 vollkommen.**) Ja er sagt: »Nichts ist denn leichter, als einen synthetisch dargestellten Instrumentalklang in einen Vokal zu verwandeln: man braucht nur einige Drehungen an den Wirbeln des Regulierungsapparates vorzunehmen. So z. B. geht der Hornklang auf c^1 in den Vokal A über, wenn man den Ton c^1 auf Null zurückschraubt und e^3

*) Stumpf, »Die Sprachlaute«, Julius Springer 1926, S. 400. — »Auch unter den Koehlerschen Trommelfellkurven sind die des Waldhorns denen des O zum Verwechseln ähnlich.« (Stumpf, a. a. O., S. 400 Anm. 1.)
**) Die Synthese war so vollkommen, daß Versuchspersonen den natürlichen Vokal nicht von dem künstlichen unterscheiden konnten.

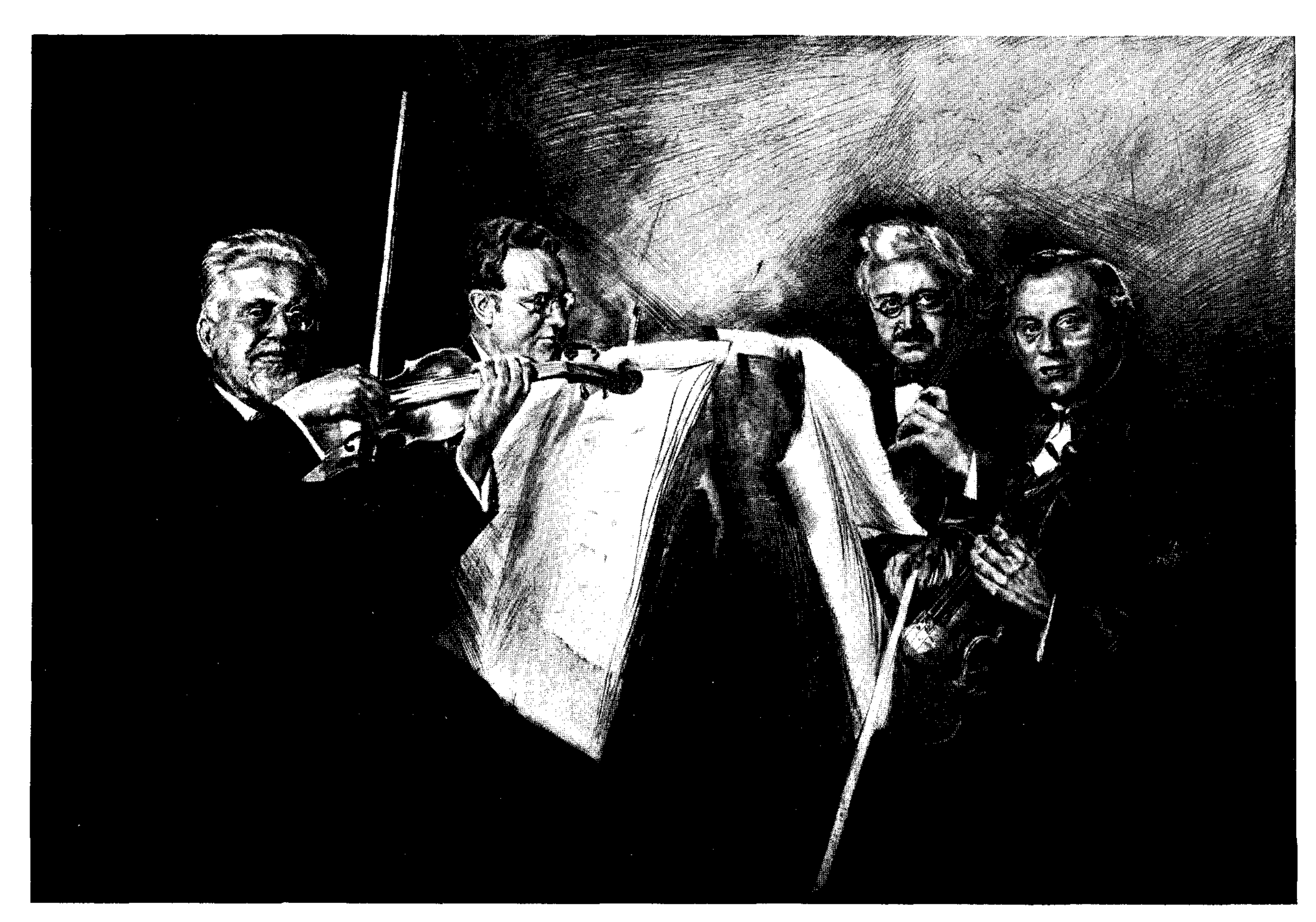
schwach hinzufügt. Ebenso leicht sind die Flötenklänge auf c^1 und c^2 in A überzuführen durch Schwächung der zwei tiefsten Teiltöne.« Stumpf kommt somit zu dem Schluß: »Es ist so zwischen den Vokalen der menschlichen Stimme und den instrumentalen Klangfarben nicht bloß kein prinzipieller Gegensatz, wie er von Hermann u. a. behauptet wurde, sondern ein sehr naher und enger Wesenszusammenhang.«*)
Es erscheint nach Stumpfs Ausführungen ziemlich sicher: vom Phänomen her ist *kein* prinzipieller Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalklang erkennbar. Wohl aber äußert sich dieselbe Materie in diesen beiden klanglichen *Erscheinungen* verschieden. Es handelt sich um keinen prinzipiellen, sondern einen sekundären Gegensatz, bei dem nun alle Unterscheidungsmerkmale der Gattung eine Rolle spielen. (Obertöne, Geschlechtlichkeit usw.) Und trotzdem hat auch Bekker nicht unrecht. Denn ganz sicher besteht dieser Dualismus Vokalmusik — Instrumentalmusik in der Tonwelt; nur nicht im Phänomen, im Klang, im Material selbst, sondern in der Art der Klangerregung.**) Von hier aus gesehen, ist es allerdings ein fundamentaler Unterschied, ob ich als Mensch gewissermaßen mit meinem Körper Musik mache (organisch) oder ob ich auf einem außerhalb meines Organismus befindlichen Instrument spiele (mechanisch). Das Material des Klanges ist aber in beiden Fällen seinem Wesen nach das gleiche. Doch ist deshalb der Dualismus zwischen Vokal- und Instrumentalklang, obwohl er sekundär ist, nicht geringer einzuschätzen und darum Bekkers Hervorhebung der gegensätzlichen Wirkung beider Erscheinungen durchaus von praktischer Bedeutung. Schon der ganze Verlauf der musikgeschichtlichen Wandlungen zeigt ja, wie Vokal- und Instrumentalmusik ganzen Epochen ihren Stempel aufdrückten.
Es bleibt nun noch die Aufgabe, das Gegensatzpaar Polyphonie — Harmonie zu betrachten. Bekker teilt polyphones Formgefüge nur der Vokalmusik zu, harmonisches nur der Instrumentalmusik. Auch eine Bachsche Instrumentalfuge ist für Bekker im Grunde harmonisch und nur mit polyphonen Satzmitteln stilisiert. Dagegen ist Vokalmusik für ihn, selbst wenn wir im Duett in Terzen oder Sexten singen, stets polyphon und wiederum nur harmonisch stilisiert. Die Schwierigkeiten, die sich bei einer solchen Definierung ergeben, werden wohl in der Hauptsache in dem bisherigen allgemeinen Gebrauch

*) Stumpf, a.a. O., S. 401. — Ebendort heißt es auch auf S. 190 bei der Frage der harmonischen Teiltöne: »Die Polsterpfeife des menschlichen Kehlkopfs hat darin nichts vor den meisten übrigen Pfeifen und vor den schwingenden Zungen und Saiten voraus. Instrumente mit unharmonischen Obertönen bilden Ausnahmen. Nun sind freilich alle musikalischen Instrumente mehr oder weniger Kunstprodukte und insofern teleologische Einrichtungen. Aber auch jeder Organismus ist eine solche. Und daß unser angeborenes Instrument nicht besondere Geschicklichkeiten für sich verlangt, kann der Theorie nur willkommen sein.« Am Schluß wird hier also auch der Dualismus Organisch-Mechanisch auf *eine* Wurzel zurückgeführt.
**) Stumpf schreibt in »Die Anfänge der Musik« S. 91 Anm. 22: »... Man kann entweder klassifizieren nach den Einrichtungen, deren unmittelbare Folge die Luftschwingungen sind (z. B. scharfen Rändern, an denen ein Luftstrom vorbeistreicht, Schwingungen von Saiten oder Membranen usw.), oder nach den Tätigkeiten, durch die wir diese Einrichtungen in Gang setzen (z. B. Schlagen oder Drücken, dann Streichen, Blasen usw.).«



Paul Frankenstein, Wien, phot.

Das Joachim-Quartett (nach einer Radierung von Ferdinand Schmutzer)



Das Rosé-Quartett (nach einer Radierung von Oskar Stössel)

beider Bezeichnungen liegen, die ihnen anhaften.*) Auch ist nicht einzusehen, weshalb der rein lineare, polyphone Stil der Jetztzeit sich zuerst in der Instrumentalmusik äußerte. (Kammermusik) Allerdings ist hierüber nichts Endgültiges auszusagen. Vielleicht hat Bekker recht: dieser Stil moderner Instrumentalmusik war bislang nur polyphon stilisiert, und von Natur aus bahnbrechen wird der neue wahrhaft polyphone Stil sich erst in der Vokalmusik des zukünftigen Vokalzeitalters. Trotzdem will es scheinen, daß durch die Begriffe polyphon und harmonisch nichts mehr vom Klangmaterial selbst, sondern von den *Formprinzipien* des Materials gesagt ist. Daß diese im Wesen des Materials nicht gleichsam als unlösliche Bestandteile ruhen, gibt ja Bekker selbst zu, wenn er sagt, in späterer Zeit könnten diese Begriffe harmonisch und polyphon an produktiver Kraft verlieren. Wenn er diese Möglichkeit nur annimmt, kann es sich hierbei nicht um Erscheinungen handeln, die dem Wesen des Materials selbst eignen.

Mit voller Schärfe sind diese entgegengesetzten Meinungen von Bekker und Stumpf hier gegeneinandergestellt worden. Die Ansichten müssen sich so widersprechen, nicht weil der eine recht hat, der andere unrecht, sondern weil die verschiedene Betrachtungsart zu verschiedenen Betrachtungsergebnissen führen mußte. Stumpf hat den Einheitsgedanken des Materials als leitendes Forschungsprinzip, Bekker versucht, nachdem er das Urphänomen herausgestellt hatte, auf der Basis der Dualität das Wesen der Musik weiter zu erklären. Die Widersprüche sind erklärlich und überall vorhanden, wo der Gegensatz die Einheit bekämpft. Daß trotzdem im vorliegenden Fall eine Lösung möglich ist, mag manchem Leser schon selbst aufgefallen sein. Man braucht nur die Dualität nicht mehr im Urmaterial selbst, sondern in den *Erscheinungen* zu suchen, und die Bekkersche Lehre kann fruchtbar für die ganze Musikgeschichtsforschung werden. Zahlreiche Ansatzpunkte zu weiteren Untersuchungen sind in Bekkers neuestem Werk vorhanden; die Wissenschaft wird an ihnen nicht vorbeigehen können. Wo der alleinige Weg zur Erkenntnis liegt, hat Bekker in seinem von jedem Standpunkt aus lesenswerten Buch »Organische und mechanische Musik« klar ausgesprochen: im Phänomen selbst, im Klang, in den materialen Grundlagen der Musik.

Alles andere aber ist dem Wandel unterworfen.

*) In einem Kunstlied mit Klavierbegleitung müßten demnach polyphone und harmonische Stilelemente wirken, bei denen das polyphone Element überwiegt. — Von einer rhythmischen Polyphonie, von der *Hornbostel* spricht, dürfte nach Bekker, streng genommen, nicht mehr die Rede sein.

MUSIK IN KRANKENHÄUSERN UND GEFÄNGNISSEN

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Seit einer Reihe von Jahrhunderten haben sich die Kulturvölker vorwiegend mit den *künstlerischen* Zielen der Musik beschäftigt. Selbst da, wo es sich hauptsächlich um *praktische* Erfordernisse handelte, wie z. B. beim Tanz, wurde doch immer wieder versucht, die Musik auf ein *künstlerisches* Niveau zu erheben. Und die moderne Jazzband-Musik wird von einem Teil des Publikums wie der Presse nur deshalb abgelehnt, weil sie ihm in ihrer Mischung von Schmiß, Frivolität, schwüler Sinnlichkeit und groteskem Humor *unkünstlerisch* erscheint.

Die Musikauffassung ist aber nicht zu allen Zeiten die gleiche gewesen. Im Altertum und im frühen Mittelalter wurde die Musik *als Kunst* durchaus nicht sehr hoch geschätzt; sie gehörte theoretisch zu den *Wissenschaften*, zur Mathematik, Physik und Philosophie, und praktisch war sie nur eine Dienerin bei religiösen oder weltlichen Feiern und Festen, sowie gelegentlich auch bei der Ausübung der Heilpraxis.

Den alten Griechen kam es hauptsächlich auf die *ethische* Wirkung der Musik an. So sollte z. B. die Einsicht und Entschlußkraft der Staatsmänner, der Mut und die Begeisterung der Krieger durch Musik sublimiert werden. Vor allem aber glaubte man, daß edle Musik den Menschen von schlechten Handlungen abhalten und seinen Charakter festigen könne. Daneben kannte man freilich auch die Steigerung der erotisch-religiösen Ekstase durch erregende Klänge, so u. a. im Dionysoskult. (Die allgemein verführerische Macht der Musik, wie sie z. B. der Orpheusmythus und die Sirenengesänge veranschaulichen, ist übrigens auch der deutschen Sage nicht unbekannt; man braucht nur an die Lorelei und den Rattenfänger von Hameln zu denken.) Von der *Heilkraft* der Musik spricht Homer im ersten Kapitel der »Ilias«, wo eine durch Apollo entfesselte Epidemie durch den Chor der Achäer zum Stillstand gebracht wird. Und im 19. Gesang der »Odyssee« schildert der Dichter, wie eine Wunde des Odysseus durch musikalische Beeinflussung zu bluten aufhört.

Aus der biblischen Geschichte sei zitiert, daß David die Melancholie Sauls durch Saitenspiel zu heilen verstand. Simson wußte durch Harfenklänge und Gesang seine Kraft so weit zu stählen, daß er die Säulen des Philisterpalastes stürzen konnte.

Im Mittelalter suchte man Seuchen durch Gesang und Tanz zu bekämpfen, was allerdings zuweilen recht nachteilige Folgen hatte, weil hierdurch neue Krankheitserscheinungen, wie z. B. der »Veitstanz«, entstanden. In Italien glaubte man, den giftigen Biß der Tarantel durch aufgeregte, rasend schnelle

Musik neutralisieren zu können, woraus ein noch heute beliebter Volkstanz, die Tarantella, hervorgegangen ist.
Nebenbei sei erwähnt, daß bei den Chinesen schon vor 3000 Jahren das Anhören guter Musik als lebenverlängernd galt und daß die ältesten uns bekannten Kulturvölker bereits das Flötenspiel zu hypnotischen Wirkungen verwandten. Sie waren der Meinung, daß der durch die Musik hervorgerufene Schlaf das Leben unterbreche, und daß man um so länger lebe, je mehr man zwischendurch schlafe. (Was ja umgekehrt vielleicht dadurch bekräftigt werden könnte, daß Menschen, die wenig Zeit zum Schlafen haben, fast immer frühzeitig sterben.)
Daß gewisse Flötenmelodien selbst auf Tiere hypnotisch wirken, zeigen im Orient noch heute die Schlangenbeschwörer. In dem Citroën-Film, der unlängst auch in Berlin vorgeführt wurde, war sogar zu sehen, wie ein junger, wild gefangener Elefant durch Flötenspiel sowie durch Streicheln mit Palmblättern in frohe, friedliche Laune gebracht und zum Spielkameraden der Negerkinder erzogen wurde.
Andererseits beobachten wir, daß unsere europäische Kunstmusik den Tieren entweder gleichgültig oder sogar höchst unsympathisch ist. Hunde heulen nicht selten bei einer Beethovenschen Melodie, oft auch bei einem einfachen Volkslied, während durchaus nicht jede Musik unangenehm auf sie wirkt. Nach meinen Beobachtungen erscheinen dem Hunde ungewohnte Tonverbindungen als Äußerungen unbekannter, daher entweder gleichgültiger oder schreckhafter Tiere und Naturgewalten.
Ich bestreite keineswegs die rein physiologische Wirkung von Tönen und Klängen auf die Tierwelt, glaube aber, daß die höher organisierten Tiere alle musikalischen Eindrücke irgendwie mit früheren Gehörserlebnissen assoziieren. Beim primitiven Menschen ist es nicht anders. Als ich in Barcelona einen schwarzen Diener in mein Haus nahm, verstand er anfangs weder meine Sprache, noch ich die seine. Aber über die Musik meiner Worte im guten und bösen Sinne war er sich nie im unklaren. Als »schön« oder »unschön« hat er selbst mein Klavierspiel nie empfunden, immer nur als zornig oder fröhlich. Wir können aus solchen Erfahrungen folgern, daß der Klang einer Rede überall da, wo es sich um persönliche, private Angelegenheiten handelt, sehr viel wichtiger ist als ihr Inhalt. Wie oft wird der Verzweifelte durch den Zuspruch seines Seelsorgers, der Kranke durch den Zuspruch seines Arztes getröstet, obwohl er auf die Worte kaum achtet. Auch in der Liebe kommt es ja weniger auf den gedanklichen *Inhalt*, als auf die *Musik* des Gesprochenen an. (Und selbst ein Don Juan, ein Casanova wird keine Frau verführen, wenn er heiser ist und durch die Nase spricht.)
Am stärksten wirkt die Musik der Sprache, wenn sie Überlegenheit, Güte und vor allem *Frohsinn* offenbart. Frohsinn steckt an wie Gähnen. Und ein froher Mensch wird weniger leicht krank, er überwindet auch eine Krankheit schneller

als ein Melancholiker. *Könnte man alle Menschen froh machen, so wären Krankheiten und Verbrechen relativ selten.*
Das ist nun freilich kein eigentlich neuer Gedanke, wie ja auch die Verwendung der Musik zu Heilzwecken und als Erziehungsfaktor im Grunde nichts Neues bildet. Wirklich neu ist nur, daß jetzt nicht mehr philosophiert, sondern *praktisch gearbeitet* wird. Es sei mir gestattet, zunächst von eigenen Erlebnissen und Erfahrungen zu berichten.
Als ich zum erstenmal in einer Blindenanstalt Musik machte, wählte ich ernste, getragene Kompositionen, weil es mir frivol erschien, hier heitere Stücke zu spielen. Und ich war fast erschreckt, als mir der Kapellmeister des Blindenchors ins Ohr flüsterte: »Haben Sie nicht irgend etwas Lustiges?« Ein halbes Jahr später hatte ich dann den Direktor eines Krankenhauses so weit, daß er eine Musikveranstaltung in einem Krankensaal bewilligte. Ich legte ihm einige der bei den Blinden erprobten heiteren Programme vor und stieß auf entrüsteten Widerspruch. Er machte nunmehr ein eigenes, sehr seriöses Programm, und ich verschaffte ihm Künstler, die sich unentgeltlich zur Verfügung stellten. Das Ergebnis war geradezu katastrophal. Viele Kranke weinten und schluchzten, eine Patientin bekam Schreikrämpfe, sodaß die Veranstaltung nicht zu Ende geführt werden konnte und der Chefarzt erklärte: »Nie wieder!« Hätte man statt sentimentaler Musik heitere gewählt, so wäre das Ergebnis ganz anders gewesen. Fröhliche Weisen lenken von trüben Gedanken ab; ernste, getragene Musik dagegen führt leicht zu seelischen Erschütterungen, die Kranke am allerwenigsten vertragen.
Hierbei ist eine Einschränkung zu machen: Die klanglichen Besonderheiten der Radio- und Grammophonmusik haben zur Folge, daß diese weit weniger erregend als die unmittelbar gehörte Musik wirkt. Man gestattet sie deshalb den Leichtkranken in den meisten modernen Kliniken ohne Rücksicht auf den Charakter der Musikstücke und hat bisher keinerlei ungünstige Wirkungen beobachtet, sofern die Anordnungen der Ärzte hinsichtlich der Tageszeit und der Dauer jeder musikalischen Unterhaltung gewissenhaft beobachtet worden sind.
Einige amerikanische Ärzte gestatten eine nicht sentimentale, leise Musik sogar im Operationssaal. Sie lenkt die Aufmerksamkeit des Kranken von den ihn oft erschreckenden Vorbereitungen ab. Ja, man hat auch beobachtet, daß unter dem Einfluß der Musik das Stadium der Erregung nach Beginn der Narkose kürzer, die Atmung ruhiger wird; und nach dem Erwachen blieb dann oft die charakteristische Übelkeit weg. Wenig bekannt ist, daß es in England schon seit 1884 Musikkapellen gibt, die nicht öffentlich konzertieren, sondern lediglich therapeutischen Zwecken dienen. Daß man einem Kranken eine bestimmte Musik verordnen könne, wie etwa eine Medizin oder einen heißen Umschlag, erscheint natürlich zunächst höchst seltsam, ja unglaubhaft. Darum ein leicht verständliches Beispiel:

Wir alle kennen die beruhigende und einschläfernde Wirkung einer gewissen Art von Musikstücken. Und wir erinnern uns, daß sich unsere Großväter über das Geklimper ihrer Kinder oder Enkel nur deshalb freuten, weil sie dabei so schön ihr Mittagschläfchen halten konnten. Bei einer stundenlangen Opernaufführung ist wohl jeder von uns schon einmal selig entschlummert, bis ihn dann ein gellendes Fortissimo oder ein heftiger rhythmischer Kontrast wieder erweckte. Diese Dinge sind systematisch untersucht worden, und man kann heute sagen: Es gibt keinen Menschen, der bei ruhiger Körperlage imstande wäre, eine gleichmäßige, gedämpfte Musik fünf Stunden lang mit anzuhören, ohne früher oder später einzuschlafen. Dieser Erfahrung verdanken die bei uns noch wenig bekannten Schlafmaschinen ihre Entstehung, die eine leise summende Musik stundenlang ohne Unterbrechung wiederholen. Sie haben vor allen chemischen Schlafmitteln den großen Vorzug, daß sie in keiner Weise schädlich auf den Organismus wirken. Schon hieraus ist zu ersehen, daß Musik genau so wie ein Schlafpulver verordnet und verabreicht werden kann.

Nicht immer freilich handelt es sich darum, den Kranken abzulenken, zu unterhalten, zu beruhigen und einzuschläfern. Nerven- und Irrenärzte wissen, daß es zuweilen wichtiger sein kann, den Kranken aus seiner Apathie aufzurütteln, was durch gütlichen Zuspruch oder heftige Ermahnungen niemals gelingt. Die ältere, nicht ungefährliche und zumeist wenig wirksame Methode war das Elektrisieren. Vor etwa drei Jahren hat man dann zum ersten Male versucht, durch die in Klang umgewandelte Elektrizität zu wirken. (Also lange, bevor uns der Russe Theremin mit seiner Ätherwellenmusik bekannt machte.) Wer einen Radiolautsprecher besitzt, der weiß, daß Radiomusik, auf Lautsprecherstärke eingestellt, im Kopfhörer so laut ist, daß man fürchtet, das Trommelfell könnte platzen. Diese Beobachtung führte dazu, den Kranken Kopfhörer anzulegen, und in regelmäßigen Abständen scharf rhythmisierte Klänge von ungewöhnlicher Lautstärke zu senden. Der Erfolg war in den heilbaren Fällen, also da, wo noch keine organischen Veränderungen des Gehirns stattgefunden hatten, überraschend.

Neben den apathischen Nerven- und Geisteskranken gibt es nun freilich bekanntermaßen auch Patienten, die sich ständig in höchster Erregung befinden und deshalb schreien, johlen oder in exaltierter Weise singen. Bei diesen haben Improvisatoren am Harmonium zuweilen geradezu stupende Erfolge erzielt, wenn die Spieler es verstanden, durch geschickte Anpassung an das jeweilige Naturell des Kranken oder Irren eine Art von musikalischer Ankoppelung zu erreichen. Der Kranke folgte dann der immer sanfter und schwächer werdenden Musik wie der Hypnotisierte den Weisungen seines Hypnotiseurs. Ich habe das einmal in London miterlebt und war im tiefsten erschüttert. Solche Improvisatoren sind natürlich schwer zu finden; ich kannte einen, der kein Honorar annahm, und einen anderen, der geradezu unwahrscheinliche Summen verdiente.

Die bisherige Methode, aufgeregte Geisteskranke zu beruhigen, bestand vorzugsweise in der Verabfolgung von lauwarmen Dauerbädern. Sie ist nicht unbedenklich, weil hierbei die Hautatmung beeinträchtigt und die Körpertemperatur wesentlich herabgemindert wird. Todesfälle im Dauerbad durch Herzschlag waren daher nicht selten. Jetzt versucht man, das Dauerbad durch Dauersendung eines Klanges zu ersetzen. Es handelt sich dabei um Kranke, deren Aufregung nur durch unruhige, verzerrte Mimik und Erzittern des ganzen Körpers sichtbar wird. Sie erdulden Höllenqualen, und kein Gott gab ihnen, wenigstens hinauszuschreien, was sie leiden. Diese Menschen haben auch, als sie noch gesund waren, stumm gelitten, und was sie erlitten haben, ist fast immer zu schwer, als daß sie je gesunden könnten. Ich glaube deshalb den optimistischen Berichten einzelner ausländischer Ärzte nicht, die mehr als eine vorübergehende Beruhigung durch ein klangliches Dauerbad (sofern dieser Ausdruck gestattet ist) bei ihren Patienten erreicht zu haben hoffen. Diese Ärmsten der Armen können nur durch den Tod von ihren Leiden erlöst werden.

Die Dauersendung eines Klanges hat im übrigen keineswegs stets die gleichen Wirkungen; es kommt vielmehr durchaus darauf an, welche psychischen und äußeren Faktoren hierbei mitwirken. In diesem Zusammenhang bildet ein Versuch Otto Brahms bei einer der ersten Aufführungen von Gerhart Hauptmanns »Elga« ein aufschlußreiches Beispiel. Brahm ließ auf einem Harmonium einen Quartsextakkord in Moll während der ganzen Aufführung durchhalten, und zwar so, daß der Klang beim Aufziehen des Vorhangs pianissimo einsetzte, sodaß er von den Hörern, die dem Dialog ihre Aufmerksamkeit widmeten, bewußt überhaupt nicht wahrgenommen wurde. Ich selbst war am Schlusse so betäubt und zugleich so erregt, daß ich nicht mehr weiß, wie ich nach Hause gekommen bin. Brahm hat dann diesen einmaligen Versuch, dessen Wirkungen höchst bedenklich waren, nie wiederholt und das Harmonium nur noch zu Zwischenspielen zwischen den einzelnen Szenen verwandt. — Diese Beispiele und Erfahrungen zeigen, wieviel noch zu erforschen bleibt, nicht nur hinsichtlich der rein physischen Wirkung von Klängen und Rhythmen, sondern ebenso bezüglich der psychophysischen Wechselwirkungen, zumal wenn organische Musikwerke verwandt werden, bei denen der Empfindungsgehalt von der akustischen Wirkung zu trennen ist. Diese Dinge sind höchst kompliziert und erfordern ein Zusammenwirken von Künstlern, Gelehrten und Praktikern, wie es bei der Antagonie der drei Gruppen bisher, wenigstens in Deutschland, noch nicht möglich war.

Den Kranken und den Verbrecher trennt nach dem oberflächlichen Urteil der Menge eine tiefe Kluft. Die Mehrzahl der Verbrecher besteht aber aus Psychopathen oder Physiopathen, also aus Kranken, und der Rest wird größtenteils von denen gebildet, die nicht wissen, wie sie ihren Nahrungs- oder Geschlechtshunger ohne Verletzung der Gesetze befriedigen können. Die bewußt Asozialen

bilden nur ein kleines Häuflein; sie sind aber diejenigen, die ihre Leidensgefährten aufhetzen und ihnen einen tiefen Haß gegen jede soziale oder gesellschaftliche Ordnung einimpfen. Die ständig wachsende Zahl dieser ursprünglich nicht berufsmäßigen Verbrecher beunruhigt England und Amerika heute mehr als die bolschewistische Propaganda. Und in der Voraussetzung, kein Engländer oder Amerikaner könne je vergessen, daß er letzten Endes eben doch Engländer oder Amerikaner ist, versucht man, den Rechtsbrecher wieder zu einem Gentleman zu machen. Ausländer schalten hierbei völlig aus; keine menschliche Regung, kein Gewissensbedenken wird ihnen bei schweren Vergehen den Strang oder den elektrischen Stuhl ersparen.

Für die Stammesangehörigen hat man in England und Amerika Sträflingsorchester gebildet, deren Konzerte frohe Feste für alle Gefangenen bedeuten. Der amerikanische Philosoph James, der diese Einrichtung zuerst befürwortete, berief sich dabei auf den deutschen Philosophen Wilhelm Wundt. Im Orchester kann niemand machen, was ihm gerade paßt; ein jeder muß sich innerhalb einer *Gemeinschaft* betätigen, wird so von seinen asozialen Bestrebungen abgelenkt und zur Unterordnung unter einen *Gesamtwillen* gezwungen. Jeder hat an der ihm zugewiesenen Stelle zu wirken, und auch der Dümmste, der Renitenteste begreift, daß er nicht die bevorzugte Stellung eines ersten Konzertmeisters erringen kann, indem er diesem sein Instrument wegnimmt oder ihn erschlägt. Wer sich nicht fügt, darf nicht mehr mitspielen. Aber sie fügen sich ja alle so gern. Und die Musik erreicht, was weder Dunkelhaft, noch Kostentziehung, noch Stock und Peitsche, noch geistliche Vermahnung erreichen konnte. *Nichts erzieht besser als freiwillige Gemeinschaftsarbeit, wie sie ein solches Gefangenenorchester bietet.* Ganz abgesehen von der ethischen Wirkung der Musik, die ja schon die alten Griechen trotz der Primitivität ihrer musikalischen Ausdrucksmittel erkannt hatten.

In deutschen Zuchthäusern werden nur gewerbliche Arbeiten niederer Art ausgeführt, jeder Sträfling hat zudem ein Mindestpensum zu erledigen, und er leistet es stumpfsinnig, freudlos, aus Furcht vor den sonst drohenden Strafen. Die Pfennige, die ihm gutgeschrieben werden, stehen in krassem Mißverhältnis zum Wert der geleisteten Arbeit. Haß und Verbitterung fressen sich deshalb in ihn ein, und am Ende der Strafhaft ist er nicht der menschlichen Gemeinschaft zurückgewonnen, sondern meistens »unverbesserlich«. Hieran kann die Musik allein natürlich wenig ändern, sofern nicht gleichzeitig eine allgemeine Reform der Gefangenenbehandlung (nach englisch-amerikanischem Vorbild) durchgeführt wird. Vor allem sollte man niemandem im Gefängnis oder Zuchthaus sein letztes Menschenrecht nehmen: das Recht auf eine Beschäftigung, die er gelernt hat und die ihm Freude macht. Musiker und Musikfreunde bilden zusammen fast ein Drittel der Insassen unserer Strafanstalten, und während Tischler, Schuster und Schneider ihre Berufsarbeit beibehalten können, müssen die Musiker Tüten und Pappschachteln kleben.

Musik ist verpönt, weil sie angeblich den Verurteilten seine Strafe weniger schwer empfinden läßt »und damit dem Zweck der Bestrafung widerspricht«. Das gleiche könnte man von der Literatur behaupten; trotzdem hat jede Strafanstalt eine Bibliothek. Hierbei ist auch zu berücksichtigen, daß das Lesen und das Verarbeiten des Gelesenen den meisten Gefangenen große Mühe macht, während Gehörseindrücke viel leichter aufgenommen werden und auf das Innenleben der Gefangenen viel stärker einwirken.

Jede Strafanstalt hat einen großen Raum, der gemeinsamen Religionsübungen dient und der auch zu musikalischen Veranstaltungen verwandt werden könnte, in Deutschland aber fast nie hierzu verwendet wird. Meinen Freunden und mir ist es innerhalb von zehn Jahren nur achtmal gelungen, in einem solchen Raum für die Gefangenen Musik machen zu dürfen. Fast immer hat man uns abgewiesen und mitunter gar als verkappte Feinde der staatlichen »Ordnung« behandelt, obwohl wir nichts anderes wollten als das, was jeder ehrliche und aufrichtige Diener einer Religion auch will, — mit dem einzigen Unterschiede, daß unsere Religion, also die *Kunst*, frei von Dogmen ist, und daß wir uns stets unentgeltlich zur Verfügung stellten.

In einem einzigen Falle hat einer meiner Freunde aus Empörung gegen eine aufgezwungene kirchliche Umrahmung unserer Musikvorträge eine Ablehnung verschuldet. Er schlug als einleitenden Choral und Gesang der Gefangenen vor: »Bis hierher hat uns Gott gebracht in seiner großen Güte«.

Ich hätte das nicht erwähnt, wenn sich bei dem gegenwärtigen Kampf um die konfessionslose Schule, in den wir nicht eingreifen wollen, die Frage nicht aufdrängen würde, ob das Verlangen nach konfessionslosen Strafanstalten nicht eigentlich eine Selbstverständlichkeit sei. Im Gefängnis sitzen keine Kinder, sondern Erwachsene, die sich sehr viel weniger nach geistlichen als nach rein weltlichen Tröstungen sehnen, wie sie ihnen in völlig untendenziöser Form vielleicht nur die Musik zu bieten vermag.

In rein praktischer Hinsicht muß außerdem auch noch darauf hingewiesen werden, daß der Musiker seine Technik verliert, wenn ihm monate- oder gar jahrelang sein Instrument genommen wird. Womit soll er dann nach seiner Entlassung sein Brot verdienen? Ich habe einmal einem jungen, sehr begabten Pianisten, der wegen einer dummen Liebesgeschichte straffällig geworden war, nach seiner Entlassung eine Anstellung in einem Kino verschafft. Seine Technik hatte noch relativ wenig gelitten, aber seine Handmuskulatur war durch den Mangel an Übung so geschwächt, daß er nicht vier bis sechs Stunden hintereinander spielen konnte. Den anfänglichen Schmerzen folgten bald Lähmungserscheinungen; als es gar nicht mehr ging, hat er sich erschossen.

Gerade jetzt, wo eine Reform des Strafrechts vorbereitet wird, wäre es zweckmäßig, auch an eine Reform des Strafvollzugs zu denken. Da sich in allen Ländern, die bisher der Musik versuchsweise Einlaß in die Strafanstalten gewährt haben, diese Maßnahme als überaus segensreich erwiesen hat (selbst

in den kleinen Staaten Mittelamerikas, die doch mit einem noch wenig disziplinierten Menschenmaterial rechnen), sollten von einem musikalisch so hochstehenden Volke wie dem deutschen die ethischen und praktischen Gründe nicht länger übersehen oder gar mißachtet werden, die für eine Zulassung der Musik sprechen. Vielleicht darf man sogar die Hoffnung hegen, daß es in absehbarer Zeit erlaubt sein wird, die Strafanstalten mit Rundfunkanlagen zu versehen, deren Benutzung dann sicherlich zu den am meisten erstrebten Vergünstigungen für einwandfreies Verhalten gehören wird.

Ein paar allgemeine Betrachtungen zum Schlusse. Man hat in den letzten Jahren oft gesagt: Die Kunst stirbt, ihre Zeit ist vorbei. Irgendwo habe ich sogar den schönen Satz gelesen: Hätte Beethoven unter uns das Licht der Welt erblickt, so wäre er Flieger oder Boxer geworden. Das ist durchaus nicht so idiotisch, wie es vielleicht denen erscheint, die solche Äußerungen wörtlich nehmen. Im übrigen sollte man nicht übersehen, daß z. B. die Wirkung der Musik *als Kunst* heute nicht mehr so stark ist wie im vorigen Jahrhundert. Eben desbalb suchen ja alle freigewordenen Energien ein neues Gebiet, wo sie wirksam werden können. Und es ist ganz natürlich, daß gerade in der Musik die sozial-ethischen Ideen jetzt einen fruchtbareren Boden vorfinden als die rein künstlerischen Ideen. Eine Blüteperiode der Kunstmusik, wie wir sie in der Zeit von Bach bis Wagner gehabt haben, wird vielleicht später wieder einmal möglich sein, allerdings unter ganz anderen Bedingungen und in ganz anderen Ausmaßen. Vorerst muß die Musik freilich, wie so oft schon in der Menschheitsentwicklung, von ihrem Thron herabsteigen und Dienerin, Helferin, ja Sklavin fremder Mächte werden. Immer und überall ist und bleibt sie unentbehrlich. Aber die gleiche Welle, die sie emporträgt, reißt sie auch stets von neuem in die Tiefe. Sie kann nicht kontinuierlich immer höhere Regionen erreichen, schon weil es überhaupt keine kontinuierliche Entwicklung gibt. Ginge es z. B. in der Fliegerei gradlinig aufwärts, so könnten wir morgen schon in acht Tagen um die Erde fliegen und spätestens übermorgen einen benachbarten Planeten als Sommerfrische oder Wintersportplatz benutzen. Und sollte dereinst die Sonne kein Licht, keine Wärme mehr spenden, so würden wir ganz einfach unser Raumauto besteigen, uns eine Zigarette anzünden und Winkewinke machen. Derartige utopistische Vorstellungen sind sicherlich nicht halb so töricht wie der Gedanke einer ständigen Übersteigerung und unablässigen Höherentwicklung der Kunst. Beethoven und Wagner sind nicht zu übersteigern, auch Bach und Mozart nicht. Das von diesen Meistern Erreichte kann nur auf immer neuer Grundlage immer wieder von neuem erreicht werden. Und diese neue Grundlage fehlt der heutigen Musik, weil sie nicht eine neue Ethik, sondern in erster Linie eine neue Technik sucht. Demgegenüber wollen alle die, welche sich jetzt den Krankenhäusern und Gefängnissen zur Verfügung stellen, wieder einmal *ganz von unten* anfangen, und sie glauben, daß eine neue Kunst erst dann

möglich ist, wenn durch Beobachtung der psychophysischen Wirkungen der Musik *neue* Erkenntnisse, *neue* Grundlagen für eine musikalische *Ethik* gewonnen sind. Über die jeweilig allermodernste *Technik* braucht man keine Silbe zu verlieren, denn sie steht jederzeit jedem, der sie benutzen will, zur Verfügung. Das allein Wichtige ist heute das, was Richard Wagner im »Parsifal« aussprach: *Durch Mitleid wissend zu werden.*

DAS »SLAWISCHE« VOLKSLIED

VON

HEINRICH MÖLLER-NAUMBURG a. d. S.

Ehe man von »slawischen Volksliedern« spricht, sollte man sich von einer Begriffsunklarheit frei machen, die sich mit der Hartnäckigkeit von Schlagwörtern und bequemen Sammelbegriffen im Sprachgebrauch eingenistet hat; eine einfache Binsenwahrheit genügt, sie zu entkräften. Auf die ungeklärte Frage, ob es je eine slawische »Rasse«, ein slawisches Urvolk oder eine slawische Kulturgemeinschaft gegeben hat und wieweit zwischen den heutigen Völkern des slawischen Sprachgebietes noch Übereinstimmungen und gemeinsame Überlieferungen existieren, die eine Unterordnung unter den Generalnenner »slawisch« als berechtigt erscheinen lassen, kann hier nicht eingegangen werden. Sicher ist, daß »slawisch« nur ein philologisch-sprachlicher Begriff ist, der nicht ohne weiteres auf andere Gebiete als das der Sprache und Literatur übertragen werden kann, tatsächlich aber auf alle möglichen nichtsprachlichen Erscheinungen oft gedankenlos angewandt wird. Diese Erkenntnis, die Beschränkung eines sprachwissenschaftlichen Begriffs auf seine eigentliche Bedeutung, ist die Binsenwahrheit, die wir uns vergegenwärtigen müssen, wenn wir die Kulturdenkmäler einer Reihe von Völkern mit verwandten Sprachen betrachten. Auf das Volkslied angewandt, heißt das: wenn wir von »slawischen Volksliedern« sprechen, so sind damit Volkslieder mit *Texten in slawischen Sprachen* gemeint; nichts weiter.

Nun hat man sich ja aber nach einem Jahrhundert nur-literarischer »Folkloristik« allmählich zu jener anderen Binsenwahrheit durchgerungen: daß Volkslieder nicht bloß aus Texten bestehen, sondern aus Text und Melodie, bisweilen mit Instrumentalbegleitung oder rhythmischen Geräuschen; ja sogar, daß der Text bei vielen Volksliedgattungen, namentlich den lyrischen und Arbeitsliedern, ein ganz sekundäres Element ist gegenüber der Melodie oder dem Rhythmus. Es gilt daher zu untersuchen, wieweit der *sprachlichen* Verwandtschaft der Texte eine Übereinstimmung der *musikalischen Formen* entspricht; in unserem Falle: ob die Volkslieder mit Texten in slawischen Sprachen auch

musikalisch — »ethnophonisch« — eine Gruppe bilden, deren gemeinsame Merkmale und gemeinsame Verschiedenheiten von den Liedern anderer Völker ihre Unterschiede untereinander derartig überwiegen, daß man sie als eine engere Familie innerhalb der weitläufigeren Verwandtschaft der Volkslieder anderer europäischer Volksgruppen ansehen kann.
Eine wissenschaftliche Behandlung dieses Problems ist heute noch nicht möglich. Nicht einmal die Vorarbeiten zu einer Übersicht über den zu prüfenden und zu vergleichenden Volksliederbestand sind in Angriff genommen. Das Material ist zwar reichlich, fast überreichlich gesammelt, aber noch nicht gesichtet. Für eine Methodik des vergleichenden Studiums der Volkslieder ist die emsige Kleinarbeit theoretischer Analyse, wie man sie in Werken von Adajewsky, Bartók, Millet, Lineff u. a. findet, nur der erste Schritt. Wir haben z. B. weder Maßstäbe für die Bewertung und Abwägung von Unterschieden und Übereinstimmungen musikalischer Formen, wie sie nötig wären für ein Urteil über Zusammenhänge und Beeinflussungen, noch ein auch nur skizzenhaftes Bild von der Herkunft und den Wanderungen der wichtigsten Liedformen, noch weniger haben wir historische Anhaltpunkte zur Entscheidung nationaler Prioritäten in Fällen der Übereinstimmung und Entlehnung. Und am Anfang von Untersuchungen der vergleichenden Volksliedkunde stehen im Unterbewußtsein nur allzu leicht nationale Vorurteile, puritanische Tendenzen oder politisch-völkische Eigenbrödeleien, im Falle der slawischen Volkslieder das Dogma des Panslawismus.
Es trüge schon zu einer Klärung der Anschauungen bei, wenn man wenigstens aus der Betrachtung des offenliegenden Gebietes der *Kunst*musik die Vorstellung einer »slawischen Musik« verbannte und sie mitsamt einer »germanischen« und »romanischen« Musik in die Rumpelkammer würfe, in die alle Schlag- und Schwammwörter ohne bestimmbaren Inhalt gehören.
Was nun die Volksmusik der Nationen slawischer Sprachen betrifft, so sollen einige aus der Beschäftigung mit den Liedern verschiedener Völker gewonnene persönliche Eindrücke und Erfahrungen in Ermangelung wissenschaftlicher Grundlagen einige vorläufige Feststellungen andeuten, die das Problem des musikalischen Slawentums zur Diskussion stellen und zu kritischer Beobachtung anregen mögen.
Die Sprachwissenschaft unterscheidet bekanntlich drei Gruppen slawischer Sprachen. (Dieser Gruppierung folgt auch mein »Lied der Völker«, das in vier Bänden eine Auswahl von 175 Volksliedern mit Texten in slawischen Sprachen enthält.) *Ostslawische* Sprachen sind das Großrussische mit dem fast gleichen Weißrussischen und das Kleinrussische oder Ukrainische. *Westslawische* sind Wendisch, das heute nur noch in der Oberlausitz gesprochen wird, Polnisch, Tschechisch mit den verschiedenen dialektischen Abstufungen in Böhmen und Mähren und Slowakisch. *Südslawisch* oder (was dasselbe ist) jugoslawisch heißt die südliche oder Balkangruppe der slawischen Sprachen. Die Reichspost

und der ihr folgende deutsche Sprachgebrauch sprechen von einem »Jugoslawischen Reiche« oder auch »Jugoslawien« oder »Südslawien«. In Wirklichkeit existiert ein Reich dieses Namens nicht. Das Reich, das damit gemeint ist, heißt »Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen«. Damit sind drei von den südslawischen Sprachen genannt. Zu diesen gehört aber auch die bulgarische Sprache, während Bulgarien staatlich nicht zum sogenannten südslawischen Reiche gehört. Schon deshalb sollte man bei uns nie von einem Reiche »Südslawien« sprechen, dessen Namen einen Rattenkönig von Begriffsverwirrungen in sich beherbergt. Das Bulgarische wird nicht nur im heutigen Bulgarien gesprochen, sondern in Dialekten, deren Abgrenzungen gegen die serbischen Dialekte fließend sind, auch im größten nicht-griechischen Teil von Makedonien, der jetzt zum Reich der Serben, Kroaten und Slowenen geschlagen ist und den die Serben sprachlich zu serbisieren bestrebt sind.

Das Verbreitungsgebiet aller slawischen Volkslieder umfaßt also Länder, die in ihren landschaftlichen, klimatischen und sozialen Lebensbedingungen in Vergangenheit und Gegenwart so verschieden voneinander sind, daß es ein Wunder wäre, wenn sich die gemeinsamen Wesenszüge ihrer ursprünglich zusammengehörigen Stämme, falls je eine slawische Rassengemeinschaft existiert hat, in der Volksmusik nicht längst verflüchtigt hätten und nur noch *den* Völkern des slawischen Sprachgebietes geblieben wären, die an den gleichen Traditionen längere Zeit festgehalten, unter den gleichen Einflüssen gestanden, eine ähnliche Entwicklungsgeschichte durchgemacht haben und auf einem ähnlichen Kulturniveau stehengeblieben sind.

Ein Blick auf einige der wichtigsten Merkmale der Volkslieder dieser Stämme und Nationen soll dies verständlich machen. Gehen wir vom *großrussischen* Volksliede aus. Dieses hat jahrhundertelang unter dem Einfluß des altslawischen Kirchengesanges gestanden. Diesem Einfluß ist es zuzuschreiben, daß sich der mehrstimmige Gesang ohne Instrumentalbegleitung mit selbständiger Führung mehrerer Stimmen auch im Volksliede entwickelt und bis in unsere Zeit erhalten hat. Charakteristische Beispiele dafür gibt besonders Eugenie Lineff in ihren Werken über das russische Volkslied. Eines der schönsten Lieder dieser Art ist der von Borodin aufgezeichnete und von ihm als Chor der Landleute in »Fürst Igor« verwandte Chor der Flüchtlinge (Lied der Völker, Russische Volkslieder Nr. 3 »Tatareneinfall«). Der mehrstimmige Gesang aus dem Stegreif oder aus dem Gedächtnis ist noch heute im russischen Volke viel verbreiteter als bei uns. In den westslawischen Ländern dagegen fehlt der mehrstimmige Gesang so gut wie ganz.

Dem aus Byzanz stammenden altslawischen Kirchengesang verdankt das russische Volkslied auch das Vorkommen der altgriechischen Tongeschlechter. Heute im Verschwinden begriffen, verleihen sie vielen alten russischen Volksliedern den Reiz des Altertümlichen. Man weiß, mit welch feiner Wirkung

Mussorgskij in seinen »Liedern im Volkston« die Harmonik der Kirchentöne verwendet, wie stilgerecht Rimskij-Korssakoff Lieder dieser Art bearbeitet hat.*) In anderen slawischen Volksliedern wie den tschechischen, polnischen und slowenischen sucht man dieses Charakteristikum des russischen Volksliedes vergeblich, während es in keltischen (bretonischen, schottisch-gaelischen und irisch-gaelischen) Volksliedern eine große Rolle spielt.
Auf Einflüsse des Orients deuten die für das russische Volkslied bezeichnenden langgedehnten Gesänge hin, bei denen einzelne Silben in freiem Zeitmaß auf eine ganze Reihe von Noten ausgedehnt werden. Auch dies ist ein Merkmal, das allen westslawischen und slowenischen Volksliedern fehlt, dagegen bei Serbokroaten und Bulgaren zu finden ist, aber auch bei Spaniern, Süditalienern, Griechen und Rumänen, die ebenfalls starken orientalischen Einflüssen ausgesetzt waren. Der in Rußland häufige Wechsel von Tonart und Rhythmus in einem Liede findet sich unter anderen Völkern slawischer Sprachen fast nur bei den Slowaken und Serbokroaten wieder, ebenso unsymmetrische Taktarten wie der Fünfachteltakt, der bekanntlich auch in der russischen Kunstmusik beliebt ist (Rachmanninoffs »Toteninsel«, 2. Satz von Tschaikoffskijs »Pathetischer«). Doch sind diese und andere rhythmische Eigentümlichkeiten, durch die sich russische und südslawische Volkslieder vom deutschen, französischen, norditalienischen und englischen Volksliede unterscheiden, keineswegs auf Völker slawischer Sprachen beschränkt; sie begegnen uns in allen Ländern, deren Volksmusik nicht schon früh unter den Einfluß der strengen Viertaktigkeit und kunstmäßiger Regelmäßigkeit gekommen ist. Die unmensurierte Musik ist dem rezitativischen Stil der Heldenlieder aller Länder gemeinsam. Der fünfteilige Takt aber weist auf ähnliche, nur noch viel kompliziertere Taktarten hin, die der südöstlichste Zweig der Balkanslawen, die Bulgaren und Makedonier mit Griechen, Türken und Albanern gemeinsam haben.
Auch wenn man die Gattungen der Volkslied*texte* vergleicht, so finden sich tiefgreifende Unterschiede zwischen den verschiedenen Gruppen der Länder slawischer Sprachen: viele in Rußland noch lebendige oder bis vor kurzem gebräuchliche Liedgattungen, wie die Räuberlieder, Bettlerlieder und heidnische Kultgesänge sowie die epischen Heldenlieder der Groß- und Kleinrussen, haben ihresgleichen nur im serbokroatischen und bulgarischen Volksliede und volkstümlichen Bardentum, aber nicht im westslawischen und slowenischen Volksliede. Die hauptsächlich in der Ukraine heimische Gattung der lyrischen, rhythmisch freien und langgedehnten Liebesklage (Dumka) hat bei den Serben und Kroaten stilistische Gegenstücke. (Mussorgskij hat diese Form bekanntlich in dem Liede »Sternlein, sag mir an« und in der Dumka des jungen Bauern im »Jahrmarkt von Ssorótschinzi« nachgeahmt; zwei der schönsten serbischen Beispiele enthält mein »Lied der Völker« im Südslawischen Bande.)

*) In »Hundert russische Volkslieder«, Universal-Ed. Deutsche Übersetzung von Dr. Heinrich Möller.

Schon diese wenigen Andeutungen sprechen dafür, daß das sprachliche Einteilungsprinzip nach der Terminologie der vergleichenden Sprachwissenschaft mit ihrer romanischen, germanischen, keltischen, slawischen Sprachenfamilie irreführend und unzulänglich ist, wenn es sich um die Ethnologie der Volkslieder handelt. Viel eher kann man einen *osteuropäischen* und einen *mittel-* oder *westeuropäischen* Kulturkreis unterscheiden. Zu dem osteuropäischen wären dann von den Völkern der slawischen Sprachfamilie die der ostslawischen Sprachen zu rechnen, von denen der südslawischen Sprachen die östlich orientierten, das sind diejenigen, die der griechisch-orthodoxen Kirche angehören und sich vorwiegend der kyrillischen Schrift bedienen: also Bulgaren, Serben und ein Teil der Kroaten. Dagegen wären die Völker der westslawischen Sprachen und der nordwestlichste Teil der Balkan-»Slawen«, also Slowenen und ein Teil der Kroaten zum mitteleuropäischen Kulturkreise zu zählen. Ein Blick auf die westslawischen Volkslieder wird dies noch anschaulicher machen.

Von den Volksliedern mit polnischen, wendischen und tschechischen, also *westslawischen*, sowie von denen mit *slowenischen* Texten kann man zusammenfassend sagen, daß sie sich schon äußerlich durch formale Glätte und Regelmäßigkeit vom ostslawischen und dem größten Teil der südslawischen Volkslieder unterscheiden. Bei ihnen herrscht im Gegensatz zum russischen und älteren serbokroatischen und bulgarischen Volksliede die Stropheneinteilung und der Reim. Sie stehen damit dem deutschen und westeuropäischen Volksliede näher als dem ostslawischen. Auch durch wichtige musikalische Merkmale sind die Lieder auf slawische Texte, die dem west- und mitteleuropäischen Kulturkreise angehören, von denen des osteuropäischen grundverschieden: durch die Regelmäßigkeit des Periodenbaus und Taktes, durch das Fehlen des mehrstimmigen Gesanges, durch das Vorherrschen der modernen Tonarten, besonders des Durtongeschlechts. Bei tschechischen und polnischen Volksliedern ist auch der Einfluß einer entwickelten Instrumental- und Kunstmusik im Spiele. Bei den Polen sind wie in Deutschland unzählige neuere Kunstlieder von äußerem Schliff und höherer musikalischen Formkultur Volkslieder geworden und gehören heute ebenso zum eisernen Bestande des polnischen Volksliedes wie die Lieder eines Reichardt, Silcher, J. A. P. Schultz zu dem des deutschen Volksliedes. Im polnischen wie im tschechischen Volksliede sind die Tanzlieder besonders zahlreich und zeichnen sich durch melodische Schönheit und schwungvollen Rhythmus aus. Sie haben daher Nationalkomponisten wie Chopin, Smetana und Dvořak oft zu veredelter Fassung in höheren Kunstformen angeregt.*)

*) Dies ist nicht so zu verstehen, als ob diese Komponisten Volkslieder benutzt und bearbeitet hätten. In Chopins Werken läßt sich keine einzige polnische Volksmelodie nachweisen; dennoch sind seine Mazurken usw. von echt nationalem Geiste erfüllt. Einige Anklänge führt mein »Lied der Völker«, Bd. XI, Nr. 8—12, an. Ebenso hat Smetana nur ganz wenige Volksmelodien direkt entlehnt (X, 5 und 10). Das gleiche gilt von Dvořak und Janáček, dessen Jenůfa keine einzige Volksmelodie enthält. Auch vom

Das wendische Volkslied liebt den Auftakt, der im polnischen kaum vorkommt, im tschechischen selten ist. Dies muß als deutscher Einfluß gewertet werden, obgleich auch im russischen Volksliede der Auftakt häufig ist. Bezeichnend ist, wie polnische Volksmelodien, wenn sie in Deutschland adoptiert werden, sogleich auftaktig umgebildet werden; so wird aus dem bekannten Krakowiak ohne Auftakt »Krakowiaczek ci ja« das schlesische »Die Jule geht nach Schnapse« oder »Mein Hut, der hat drei Ecken« mit Auftakt.

Von den Volksliedern mit Texten in *westslawischen* Sprachen stehen nur die *slowakischen* infolge eines von westlichen Einflüssen noch unberührteren sozialen und kulturellen Zustandes den ost- und südslawischen etwas näher: durch freiere Rhythmik, durch die Bewahrung der alten Kirchentöne mit leitetonloser Skala, durch die Unregelmäßigkeit der melodischen Struktur und die Urwüchsigkeit und Schwermut ihres Stimmungsgehalts, namentlich der Liebeslieder, die sich stark unterscheiden von der oft etwas weichlichen Anmut und Lieblichkeit böhmisch-tschechischer und wendischer Liebeslieder.

Daneben ist in der Rhythmik und im Tonsystem der Einfluß der Zigeunermusik zu spüren, der aber auch bei anderen, nichtslawischen Völkern, besonders Ungarn und Rumänen, auftritt. Ebensowenig ist der häufige Gebrauch der Synkope und des Vorschlagrhythmus etwas spezifisch Slawisches, vielmehr auch bei den Kelten, Ungarn u. a. heimisch.

Auch die Länder der *südslawischen* Sprachen sind folkloristisch nicht unter einen Hut zu bringen. Das *slowenische* Volkslied, dessen Verbreitungsgebiet sich auf Südsteiermark, Kärnten, Krain und Nordistrien erstreckt, steht derartig unter dem Einfluß der österreichischen Alpenländer, daß es musikalisch als ein Zweig des *deutschen* Volksliedes anzusehen, also abseits von den übrigen südslawischen Volksliedern zu stellen ist. Der heitere, etwas zahme und konventionelle Charakter sowie die völlige Abhängigkeit von der Melodik steirischer Schnadahüpfel und anderer alpenländischer deutscher Liedtypen ist bezeichnend für die überwältigende Mehrzahl slowenischer Volkslieder. Hierzu gesellen sich in den Küstenstrichen, auch auf *kroatischem* Sprachgebiet, noch italienische Einflüsse. Durch städtische Vermittlung scheint z. B. eine Melodie ins kroatische Volkslied eingedrungen zu sein, die eine verdächtige Ähnlichkeit mit Offenbachs »Auf den Bergen Ida« hat. In dem Bezirk von Samobor finden sich deutsche Volksliedmelodien wie »Bier her, Bier her«, »Weißt du, wieviel Sternlein stehen«, »Steh' ich in finstrer Mitternacht«, »Morgen will mein Schatz verreisen« mit untergelegten slawischen Texten. »Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus« ist in verschiedenen Varianten eines der volkstümlichsten Lieder in Kroatien und Slawonien geworden. Von der vielumstrittenen

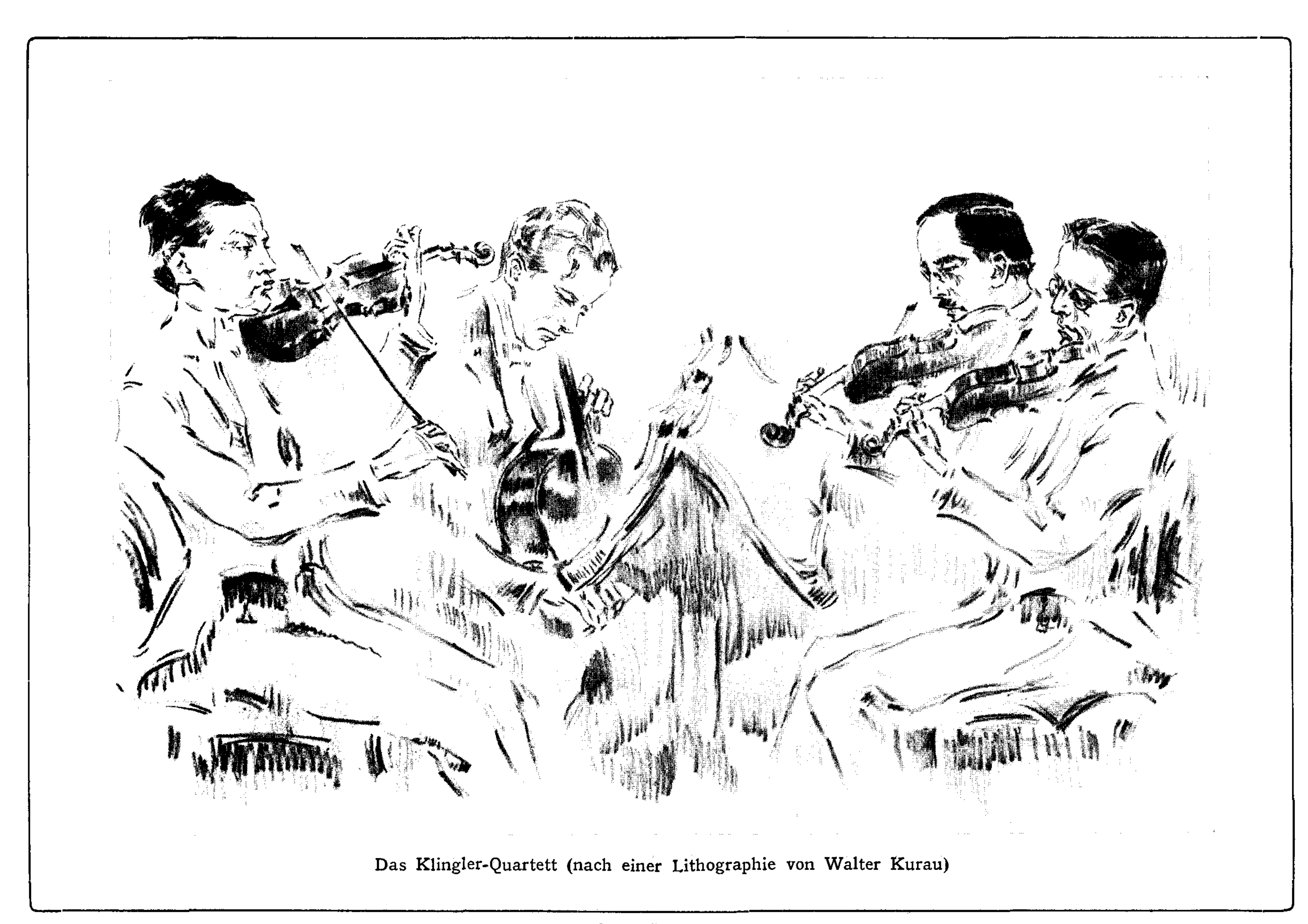
Gebrauch der Volksmelodien bei Mussorgskij macht man sich gewöhnlich übertriebene Vorstellungen; hat man doch den »Jahrmarkt von Ssorótschinzi«, der ganze *zwei* Volksmelodien enthält, ein »Liederspiel« genannt und die Auffassung verbreitet, als sei die Oper großenteils aus Volksliedern zusammengesetzt! Die wenigen in »Boris Godunoff« und »Chowanschtschina« vorkommenden russischen Volkslieder habe ich in meiner Sammlung zum erstenmal zusammengestellt und übersetzt.

Melodie von Haydns Kaiserhymne »Gott erhalte Franz den Kaiser« haben Kuhač und Božidar Širola eine Anzahl kroatischer Varianten nicht nur aus dem Burgenlande, sondern auch weit entlegenen Bezirken des kroatischen Sprachgebietes aufgezeichnet. Für eine Erörterung der Frage, ob Haydn die kroatische Volksmelodie für seine Kaiserhymne benutzt hat, wie die Kroaten behaupten, ob die Volkslieder also älter sind als diese, ist hier nicht der Ort. Unser lückenhaftes Wissen um die einschlägigen Dinge habe ich in der Anmerkung zu Nr. 10 meiner »Südslawischen Volkslieder« zusammengefaßt, ohne auf die Frage eine klare Antwort geben zu können. Daß Haydn sich von kroatischen Volksmelodien, die er in seiner Jugend und in Eisenstadt sicherlich oft gehört haben muß, in seinen Werken gern hat anregen lassen, ist ebenso wahrscheinlich, wie es möglich ist, daß auch Beethoven außer den bekannten russischen Melodien der Rasumoffskij-Quartette noch andere Volksmelodien aus dem slawischen Sprachgebiet bewußt oder unbewußt verarbeitet hat. Man braucht deshalb noch lange nicht die Behauptung von Kuhač anzunehmen, daß das Hauptthema des ersten Satzes der Pastoralsinfonie ebenfalls einem kroatischen Volksliede entnommen sei (»Lied der Völker« VIII, Nr. 28; VIII, Nr. 13 ist eine von Haydn entlehnte tschechische Melodie).

Gehören somit die *slowenischen* und ein Teil der *kroatischen* Volkslieder stilistisch und geschichtlich dem mitteleuropäischen Kulturkreise an, so treten wir, weiter südöstlich fortschreitend, allmählich in eine ganz andere Welt ein. Natürlich überschneiden sich die Kreise, und von einer scharfen Grenze kann keine Rede sein. Aber der Kontrast von Liedern aus demselben Bezirk und scheinbar aus derselben Zeit ist so deutlich, daß man das Wissen um das jahrhundertelange Nebeneinanderbestehen feindlicher, einander wesensfremder Kulturen und Religionen zu Hilfe nehmen muß, um das unvermittelte Nebeneinander so gegensätzlicher musikalischer Stile zu verstehen. Man mag an die alte illyrisch-thrakische Kulturtradition denken, auf deren Boden das serbokroatische und bulgarische Volkslied erwachsen ist. Ost- und weströmische Einflüsse kreuzten sich hier mit ostslawisch-heidnischen Überlieferungen und erhielten sich lebendig, auch als die Türkenherrschaft hereinbrach, die in jahrhundertelanger Dauer ihre Spuren ebenso hinterließ wie die Nachbarschaft der Albanesen, Rumänen, Griechen und die herumziehenden Zigeuner. Die Kreuzung all dieser Gegebenheiten und Einflüsse ist wie die Geschichte aller alten Volkslieder in tiefes Dunkel gehüllt. In der Melodik lassen sich aber Beziehungen zum ostslawischen Volksliede nachweisen, obgleich der mehrstimmige Gesang selten ist. Der Orient macht sich in der byzantinischen Tradition der griechischen Tongeschlechter in serbokroatischen Volksliedern bemerkbar. Dazu tritt, vielleicht durch Assimilation türkisch-arabischer Einflüsse, die sogenannte *orientalische Tonleiter* mit ihrem charakteristischen doppelten Anderthalbtonschritt, die uns hauptsächlich aus der Zigeunermusik bekannt ist und deshalb vom herkömmlichen Sprachgebrauch



Das Böhmische Streichquartett (nach einer Lithographie von Čeněk Kvíčala)



Das Klingler-Quartett (nach einer Lithographie von Walter Kurau)

als »*Zigeunerskala*« bezeichnet wird. Man kennt sie aus ihren Nachahmungen und kunstmäßigen Verwendungen in Bizets »Carmen«, Liszts »Drei Zigeunern« und zahllosen orientalisierenden Werken namentlich russischer Komponisten (Fürst Igor, Goldner Hahn, Persertänze aus Chowanschtschina usw.). Aber ihre Herkunft ist nicht aufgeklärt. Die Bezeichnung »Zigeunerskala« ist schwerlich zutreffend, da die Tonleiter bei den meisten Mittelmeervölkern vorkommt; ebenso bei den *Ungarn*, freilich nicht in dem tendenziös ausgesuchten Material von »Bauernmelodien«, die neuere Forscher als die alleinigen und wahren ungarischen Volkslieder gelten lassen wollen.

Orientalisch sind auch die vielen Melismen, Vorschläge und Verzierungen, die uns bei serbokroatischen, namentlich bosnischen Volksliedern begegnen; sie erinnern an die ähnlichen stilistischen Eigentümlichkeiten in anderen Ländern, die lange unter orientalischem Einfluß gestanden haben: Südspanien, Sizilien, Süditalien, Griechenland, Albanien, Rumänien.

Daneben finden wir auch noch Spuren der primitiven fünfstufigen Tonleiter, die auch bei Kelten und Ungarn vorkommt. Am eigenartigsten aber ist, je weiter wir nach Südosten vorschreiten, die Rhythmik der Volkslieder. Bei den *Bulgaren* finden wir Taktarten, die der europäischen Musik sonst fremd sind und durch deren Gebrauch sich das bulgarische Volkslied schon dem griechischen, albanischen und türkischen nähert. Die bulgarische Volksmusik kennt im Tanzrhythmus keinen zwei- und dreischlägigen Takt. Die am häufigsten vorkommenden Taktarten sind: der Fünfsechzehnteltakt, zweiteilig 2+3 (Pajduschka-Rhythmus), der Siebensechzehnteltakt, dreiteilig, und zwar entweder ♪ ♪ ♪. (Ratscheniza) oder ♪. ♪ ♪ (makedonischer Reigen), der Neunsechzehnteltakt, vierteilig, also nicht wie in westeuropäischer Musik ♪. ♪. ♪., sondern ♪ ♪ ♪ ♪., der Elfsechzehnteltakt (Haidutenspiel) und der Neunzehnsechzehnteltakt (türkisch). Gerade Taktarten sind: sechssechzehntel, zwölfsechzehntel (Elbassanreigen, albanisch) und vierzehnsechzehntel. Die Rhythmen sind aus nationalen Tänzen zu erklären, die tiefere Ursache ihrer Entstehung ist aber wohl teils in orientalischen Einwirkungen zu suchen, teils direkt auf Überlieferungen des Griechentums zurückzuführen, dessen Musiksystem eine viel kompliziertere Rhythmik gekannt hat als unsere heutige Musik. Einige Beispiele dieser Taktarten enthält mein »Lied der Völker«, eine Auswahl findet man in den Sammlungen von Christoff, Tritschkoff, Tscheschmedjieff und Morfowa, während in den populären Ausgaben von Michailoff Stojan die Rhythmen »vereinfacht«, d. h. europäisiert und verfälscht sind.

Diese kurze Übersicht mag genügen. Sie wird hinreichend anschaulich gemacht haben, eine wie unermeßliche stilistische Mannigfaltigkeit der unklare, einer ganz anderen Sphäre entstammende Sammelbegriff »slawisch« angeblich decken soll. Es wäre schon ein kleiner Gewinn für die Volksliedkunde, wenn sie sich von einer so irreführenden Terminologie und den durch sie suggerierten Zwangsvorstellungen befreien wollte.

DIE DEUTSCHE OPER IN HAMBURG

(ZUR 250. JAHRFEIER)

VON

BERTA WITT-ALTONA

Die Geschichte bezeichnet die Zeit der ersten deutschen Oper in Hamburg als eine besondere Epoche deutschen Kultur- und Musiklebens, und mit Recht, nicht allein weil es in einer Zeit innerer Verarmung und Zerrüttung als Folge des verhängnisvollsten aller Kriege, einer Zeit zugleich fremdländischer musikalischer Herrschaft ein Zeichen innerer Kraft und starken Kulturwillens war, sondern vielmehr auch, weil hier zum erstenmal der Versuch gemacht wurde, eine reindeutsche Oper, ein nationales Werk dieser Gattung zu schaffen, mit dem Unabhängigkeit von italienischer Musikvorherrschaft erreicht werden sollte. Bescheidenere Bemühungen dieser Art waren wenigstens anfangs, da man die noch recht junge neue Kunstgattung der Oper von den Italienern übernahm, schon zu verzeichnen gewesen, aber gegen den italienischen Kunstgeschmack hatten sie nicht standgehalten, was übrigens auch die Hamburger Oper auf die Dauer nicht vermochte und was später auch Gluck und Mozart noch nicht gelang. Erst Richard Wagner war es vorbehalten, auf der von seinem Vorläufer Carl Maria v. Weber geschaffenen Grundlage die deutsche Nationaloper, das Musikdrama als rein deutsches, selbständiges Gebilde jener »Oper« genannten Kunstgattung zu schaffen. Damit führte er Bestrebungen zum Erfolg, die bis in die Anfänge der Oper zurückreichen, zum erstenmal aber damals in Hamburg höchst bemerkenswert in Erscheinung traten. Wenn sie ziemlich kläglich verliefen und schließlich zusammenbrachen, um wieder von den Italienern abgelöst zu werden, so liegt das daran, daß jene Zeit rohester, ungeschliffener Kultur nicht fähig war, Bestrebungen von so wertvoller kultureller Bedeutung zu begreifen, die überdies auf einem kaum ihrem eigentlichen Wesen nach schon entsprechend gewürdigten Gebiet lagen.

Immerhin war es ein höchst bemerkenswerter und großartiger Plan, in der alten und würdigen Hansastadt eine deutsche Oper zu errichten, einen Musentempel, wie ihn damals noch kein Hof, keine Residenz, keine Stadt in Deutschland besaß. Wohl ergötzte man sich an manchem kleinen Hof (so in Weißenfels, Braunschweig, Hannover) am Opernspiel, aber die Oper war noch ein viel zu junges, unfertiges und überdies ein durchaus italienisches Kunstgebilde, um schon als die große und selbständige Kunstform, die sie in Zukunft werden sollte, erkannt und aufgenommen zu werden. Das geschah wohl in Italien und Frankreich — in Deutschland blieb die Opernpflege auf kleine höfische Kreise beschränkt. Aber die weit in der Welt herumkommenden Hamburger hatten zu viel von fremden Herrlichkeiten gesehen, um nicht den

Wunsch zu haben, auch dergleichen zu besitzen. Der spätere Ratsherr Gerhard Schott, dieser wahrhafte Kunstfreund, in dem die das hamburgische Kunstleben so großartig tragende opferwillige Kunstfreudigkeit eines kulturbewußten Bürgertums zum Ausdruck kommt (nur Leipzig bietet noch ein ähnliches Beispiel alter großartiger bürgerlicher Theater- und Musikliteratur), gründete unter großen persönlichen Opfern 1677 das alte hamburgische Operntheater, das schon am 2. Januar 1678 mit einer deutschen Oper »Adam und Eva« eröffnet werden konnte. Dies Theater, das auf dem Gänsemarkt an der Alsterseite stand und den Jungfernstieg abschloß, war in Ausstattung und Einrichtung für damalige Begriffe so überaus prächtig, daß »an Größe, Dekoration usw. seinesgleichen wenig in Deutschland zu finden sei«. Die Zeit dieser deutschen Oper währte genau 60 Jahre — anfangs glänzend, bald stürmisch bewegt, von einem Fahrwasser ins andere gleitend, bis nach kläglichem Niedergang und schließlicher endgültiger Auflösung die italienische Oper in den einst so berühmten Musentempel einzog. In diesen 60 Jahren hatte sich die Unmöglichkeit, eine selbständige deutsche Opernkunst zu schaffen, endgültig genug erwiesen.

Anfangs aber segelte dies neue kühne Kunstunternehmen wirklich in einem durchaus selbständigen und deutschen Fahrwasser, und über die eifrigen Bemühungen in dieser Beziehung wird man leichter die künstlerischen Belanglosigkeiten, den inneren Mangel übersehen, der diese Opern für unsere Begriffe ungenießbar macht. Der damals noch keine 100 Jahre alten Entwicklung der Oper entsprechend, hatte diese Kunstform auch damals noch kaum ihr Anfangsstadium überwunden. Schon die Wahl der Stoffe zeigt einen noch durchaus primitiven Kunst- und Zeitgeschmack, der, bei einer stark moralisierenden Tendenz, ganz auf Äußerlichkeiten, Schaulust, verblüffende Ausstattungseffekte eingestellt war, wobei der Musik eine begleitende und also ziemlich untergeordnete Rolle zuerteilt wurde, der nur in zahlreichen da-capo-Arien etwas mehr Selbständigkeit eingeräumt war. Das Wesen jener Opernmusik entsprach aber an sich natürlich der damaligen Entwicklung der Musik überhaupt; Elmenhorst, einer jener Opernbeteiligten, schildert jene Opern als »Singspiele, die in gewissem Ton und Abmessung des Taktes gesungen werden, nebst anmutiger Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinetts, Baßviolen, Bandoren u. dgl., dabei denn, um den Singstimmen eine Respiration zu gönnen, die Violinen zuweilen ein wenig sich hören lassen«.

Für die Texte, die, wie bemerkt, im Sinne der damaligen stark moralisierenden Neigung gewählt wurden, boten die Bibel und die Weltgeschichte die Hauptfundgruben. Aller Ungebundenheit damaliger Begriffe standen doch stark religiöse Strömungen gegenüber. Bis zum Jahre 1700 sind auf dem Hamburger Opernspielplan als biblische Opern u. a. zu finden: Adam und Eva oder der gefallene und wieder aufgerichtete Mensch, Kain und Abel, Die wohl und beständig liebende Michal oder der siegende und fliehende David; Die Makka-

bäische Mutter; Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhte Esther; Die Geburt Christi; Die über die Liebe triumphierende Weisheit oder Salomo. Zur ausdrucksvollen Unterstützung der moralisierenden Tendenz, die in einem geradezu handgreiflichen Kampf des Guten und des Bösen zum Ausdruck gebracht zu werden pflegte, wurde ein Riesenapparat der merkwürdigsten über- und unterirdischen Erscheinungen in Bewegung gesetzt, dem eine dreistöckige Mysterienbühne mit allen Schikanen damaliger Bühnentechnik, dem Knalleffekt des Deus ex machina, unzähligen Verwandlungen usw. diente — verblüffend für damalige, geschmacklos für unsere Begriffe. Nicht nur vorstellbare Phantasieerscheinungen wie Engel und Teufel mußten in Massen herbei, auch unvorstellbare und allegorische Wesen, die vier Elemente, das Chaos, Gott Vater selbst, und die personifizierten Begriffe Schönheit, Tugend, Höflichkeit, Unruhe, Demut, Hochmut und der »Fall«. Nicht selten pflegten diese Erscheinungen einen Tanz aufzuführen, denn ohne diese Hauptergötzlichkeit wäre eine Oper kaum denkbar gewesen. Aus diesem Grunde tanzte man denn auch oft ganz unmotiviert. In der Oper »Die Geburt Christi« tanzen die Bauern vergnügt und unbeschwert trotz — oder, wie es scheint, infolge — der eben stattgefundenen, sie erleichternden Kontribution.
Leider fand sich kein musikalisches Genie, das die Oper mit starker Hand auf eine höhere Entwicklungsstufe emporzuheben vermocht hätte. Der einzige, von dem Großes zu erwarten gewesen wäre, Reinhard Keiser, seiner glücklichen Begabung nach ein wahrer Mozart, mochte bei den mangelnden Aussichten auf eine bessere künstlerische Zukunft wenig Lust haben, sich für ein utopisches Ziel einzusetzen; in alamodischer Leichtfertigkeit lebte er in Hamburg ein vergnügliches Dasein, schüttelte 107 »Operas« aus dem Ärmel und versank immer mehr in Oberflächlichkeit. Cousser (eigentlich Kusser), der nach Schott für längere Zeit die Oper übernahm, führte bereits die italienische »Singweise« ein, die sich dann fortgesetzt mit den deutschen Bestrebungen stieß, bis sie sich in allmählicher Assimilation einträchtiglich miteinander vertrugen. Dem raschen Verbrauch an Opern (denn nur immer verblüffendere Neuheiten hielten das Publikum) entsprach die Produktion an deutschen Werken auf die Dauer nicht, und so konnte Telemann den Vorschlag machen, das deutsche Opernwerk durch ein Gemisch italienisch-französisch-deutscher Eingebung zu ersetzen. Schließlich ging man überhaupt dazu über, die älteren Opern zu plündern und aus ihnen wieder neue zurechtzustoppeln, die sich dann als ein buntes Bukett italienischer, deutscher und plattdeutscher Arien präsentierten. Dabei war für die deutsche Oper nicht mehr viel zu hoffen. Der junge Händel, der eine Zeitlang im Orchester saß, stand noch zu sehr unter italienischem Einfluß, als daß seine Jugendopern, die man in Hamburg aufführte, eine Stützung der deutschen Bestrebungen hätten sein können.
Immerhin war dennoch die Musik das beste an diesen Opern. Mag in den Texten mehr das deutsche Element verkörpert sein, so muß man doch sagen,

daß es das nahezu Primitivste war, was man sich an literarischen Ergüssen denken kann. Richter, der Textdichter von »Adam und Eva«, war ein kaiserlich gekrönter Poet, aber wie bei den übrigen »Dichtern« dieser Opern, die oft gar nicht wenig berühmt waren, findet man bei ihm nur die unbeholfensten Dialoge, die plattesten Verse. Die Verzweiflung der ersten Menschen über die Verstoßung aus dem Paradiese ist nach ihm nicht sehr tief und löst sich rasch in einer von keinen Empfindungen der Reue beschwerten Arie auf, die wie folgt beginnt:

Grämen schwächet nur die Kräfte,
Mehr als die Berufsgeschäfte;
Denke, daß mir's auch so geht,
Und daß Eva bei mir steht.

Eine ebenso weisheittriefende wie inhaltreiche, von poetischen Empfindungen aber nicht weiter beschwerte »Aria« kommt in der »Geburt Christi« vor. Sie lautet folgendermaßen:

Wohl dem, der was gelernt hat,
Er kann sich allzeit raten,
Es finden nicht nur Worte statt,
Man tut auch große Taten,
Man kann die Elemente zwingen
Und bis in dritten Himmel springen.

Wenn der Verstand auf Stelzen geht,
Muß uns die Kunst erretten,
Wenn uns ein trüber Wind anweht,
Muß sie uns sanfte betten.
Die Kunst muß doch in unsern Sachen
Das Ende stets nach Wunsche machen.

Ja wenn das Glück ein Bein zerbricht
Und nun der Quark verloren,
So hindert uns das alles nicht,
Wir werden neu geboren;
Denn was wir in der Jugend lernen,
Macht uns zu Meistern von den Sternen.

Hier scheinen Verstand und Kunst gleicherweise auf Stelzen zu gehen. Von den Hirten, die den Heiland suchen, ohne ihn bisher finden zu können, klagt einer, bei seiner bescheidenen Anfrage in einem Hause Prügel bekommen zu haben, was zu einer neuen »Aria« Veranlassung gibt. In der »Makkabäischen Mutter«, die übrigens mit ihren teilweise sehr erhabenen Gesängen, wenn sie auch wieder mit den plattesten Geschmacklosigkeiten abwechseln mochten, auf einer etwas höheren Stufe stand, als sonst im allgemeinen diese Opern, ist der Apparat der unmöglichsten allegorischen Erscheinungen, die da aufgeboten werden, womöglich noch größer. Höchst effektvoll versucht da z. B. ein pompöser Drache mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, die mit einer Krone von zwölf Sternen auf dem Mond wandelnd dargestellte Kirche zu verschlingen, woran er aber mit entsprechenden Kommentaren vom Erzengel Michael gehindert und zur Strafe in einen Abgrund expediert wird. Der Handlung, die den ziemlich plumpen und ungeschliffenen Angriff Sosanders auf die Tugend der standhaften Makkabäerin zum Gegenstande hat, liegen II. Makkabäer, 6—7, zugrunde, aber der Dichter ist dem erhabenen Stoff wenig gewachsen, und überhaupt begreift man, wenn man diese »Operndichtungen« liest, daß es ohne verblüffende szenische Augenverblendung nicht möglich sein konnte, das Interesse des Publikums zu gewinnen.

Aber dieser Mangel an innerem Gehalt der Opern konnte schwerlich eine zukunftsreiche Entwicklung erwarten lassen, und so gleitet denn die deutsche Oper auf jene schlüpfrige Bahn des zweideutigen Amüsements und der derben Lokalposse, um damit unaufhaltsam ihrem Ende entgegenzugehen. Die damals vielgerühmte »Hamburger Schlachtzeit«, an die Keiser wiederum sein musikalisches Talent verschwendet hatte, ging den anständiger gesinnten Hamburgern so stark auf die Nerven, daß die Stadtväter die Aufführungen verboten, obwohl man damals, was die nicht sehr gewählte Ausdrucksweise anbelangt, nicht eben zimperlich war, und obwohl Kenner versichern, das Verbot habe andere Opern eigentlich mit viel größerem Recht treffen müssen, an denen sich doch niemand gestoßen habe. An sich war diese »Schlachtzeit«, die an Ausstattung wohl alles bisher Dagewesene überbot, recht kurzweilig; sie spielte auf den Hamburger Märkten, einmal mitten zwischen dem Marktvieh, wobei sich ein höchst natürlicher Rinderhandel abwickelt, teilweise auch im Ratskeller, und an Lokalfiguren wie Marktweibern, Fischern, Dienstmädchen, Viehhändlern war kein Mangel. Nachdem im Prolog die Poesie, Musik, Opera, Malerei und das Ballett sich nebst den handelnden Personen mit Tänzen vorgestellt haben, und dann im ersten Akt der Markthandel abgeschlossen ist, erscheinen junge Damen, um hier mitten zwischen dem Rindvieh ihre Rendezvous zu veranstalten. Da ist Madame Wohlgemuth mit ihrem Galan, einem Marquis, den sie eben neu gekleidet hat und dem sie »kahle 1000 Mark«, die er noch begehrt, ebenfalls zusagt. Zwar erwägt sie:

Die Forderung ist ziemlich stark,
Doch bin ich nicht geschickt,
Ihm etwas zu versagen,
Mein Mann mag sich mit Grillen plagen. —
Sie sein ihm denn geschenkt,
Im Fall er fleißig denkt,
In meinem Arm sie wieder abzutragen.

Aria:
Nur einen zu lieben und teuer zu schätzen,
Nur einen zu küssen, gibt wenig Ergetzen,
Der Wechsel im Lieben vergnügt allein.
In deiner Umarmung vergeh' ich für Freuden,
(Doch mag ich auch noch andre leiden,
Je mehr, je besser wird es sein.)

In diesem Ton und noch schlimmer geht es fort. Die ganze frivole Gesinnungslosigkeit der à-la-mode-Zeit hatte sich der Oper bemächtigt; künstlerisch war da nichts mehr zu hoffen. Das Interesse des Publikums, das nur durch immer größere äußere Augenverblendung wachzuhalten war, ging schon lange nicht mehr mit, je mehr die Leistungen nachließen; die Wirkung war wechselseitig; die einstige Ausstattungspracht, kaum noch ergänzt und erneuert, war endlich nichts mehr als ein Haufen Lumpen. So steuerte denn das immer noch wieder flottgewordene Opernschiff, dessen Direktion nach Schotts Tod unaufhörlich wechselte, dem Untergang zu. 1738, genau 60 Jahre nach der Eröffnung, wurde die deutsche Oper aufgelöst, das Haus geschlossen; zwei Jahre später zog Mingotti mit einer italienischen Truppe ein.

Jene 60 Jahre deutsche Oper in Hamburg waren also keine künstlerische Glanzzeit gewesen, denn jene Zeit war nicht reif, Ideen zu verwirklichen, die

zwar zur Begründung der Hamburger Oper führten, aber zu sehr in der Luft schwebten, um greifbar erfaßt zu werden. So ist jene Episode in der Geschichte der deutschen Oper eher merkwürdig als künstlerisch bedeutsam oder entwicklungsgemäß wertvoll, so bewunderungswürdig an sich auch jene einzig dastehenden Hamburger Bestrebungen sind — wenigstens im Hinblick auf die Idee, deren Erfüllung erst der neueren Zeit beschieden gewesen ist.

DEEMS TAYLOR

DER SCHÖPFER DER ERSTEN AMERIKANISCHEN OPER

VON

EMIL HILB-NEUYORK

Wir veröffentlichen diesen Beitrag, um dem Leser zu zeigen, wie neben der amerikanischen Jazzmusik in Neuyork Ansätze zu einer nationalen Kunstmusik vorhanden sind. Der Zusammenhang mit dem europäischen Schaffen und die Haltung der romantischen Geste im »sachlichen« Amerika dürften beim europäischen Leser besonderes Interesse hervorrufen.

Die Schriftleitung

Das schöpferische Amerika nimmt in der Musikgeschichte einen kleinen Platz ein. Das »Land der hundert Sprachen« hatte sich daran gewöhnt, auch die Sprache der Musik aus anderen Ländern zu beziehen. Bis vor wenigen Jahrzehnten wurden entsprechende Aufträge nach Bedarf gegeben. Die Notwendigkeit, der Musik als Erziehungs- und Kulturfaktor eine Bodenständigkeit zu verschaffen, hat man in der Neuen Welt spät erkannt; der Boden Amerikas war von einträglicheren Dingen in Anspruch genommen. Musikalische Geschehnisse, zunächst nur Mittel zur Bestreitung der Unterhaltung, mußten sich langsam ihren Weg als unumgängliche Erziehungsmittel bahnen. Langsam wuchs die Stellung der Musik aus den Niederungen ihres Daseins heraus. Die langsame Entwicklung war bedingt durch ein zusammengewürfeltes Volk, das im Gütererwerb den einzigen Daseinszweck erkannte, und das sich die Voraussetzungen für die Pflege und für das Verstehen wahrer Kunst nur allmählich zu eigen machen konnte.

Erst die letzten fünf Jahrzehnte haben der allgemeinen Musikpflege in weiterem Maße die Tore Amerikas geöffnet. Auf dem musikalischen Forum standen jedoch nahezu ausnahmslos Europäer. Die Zeit war noch nicht reif, aus amerikanischer Mitte Jünger der Kunst zu gewinnen. Um auch auf künstlerischen Wegen Leistungen aus eigener Kraft durchzusetzen, mußte sich erst langsam der Wille breit machen, aus den zusammengewürfelten Amerikanern eine nationale Einheit zu schaffen, die sich geschlossen für den kulturellen

Fortschritt zum Wohle ihres Landes zu verwenden hat. Der Krieg hat zweifelsohne diesen Willen gehoben, aus dem immer ernster der Drang wuchs, das musikalische Leben Amerikas auf eine selbstschöpferische Basis zu bringen. Die Wünschelrute reicher Entdecker hat allerdings bis jetzt nur wenig ergiebige Quellen gefunden.
Talente sind nicht selten; sie können erkannt und gefördert werden. Genies dagegen sind die seltenen Ergebnisse einer Jahrhunderte alten, gehegten und gepflegten Kultur. Ihr Sein und Wirken ist bestimmt nicht von der Lage eines Landes, sondern von dessen Kulturatmosphäre abhängig. Nur das Ergebnis ernster Arbeit unzähliger Talente kann die Existenz- und Entwicklungsfähigkeit eines Genies nach sich ziehen.
Der Ruf nach einer amerikanischen Ausdrucksform in der Musik ist deshalb zu früh erklungen. Ihm hätte eine langsame und gründliche Schulung des an Befähigten reichen Amerikas vorausgehen müssen. Mit dem langsamen Aufstieg des Opernwesens wäre die Zahl der sich als Komponisten versuchenden amerikanischen Musiker gestiegen, und aus ihrer Mitte hätte sich — unaufgefordert und ohne Reklame — sicherlich einmal eine überragende Begabung gefunden.
Deems Taylor, dem der Auftrag zufiel, eine dreiaktige Oper für das Metropolitan Opernhaus als erste abendfüllende Oper amerikanischen Ursprungs zu schreiben, gehört bestimmt zu den begabtesten und weitestblickenden Musikern Amerikas. Der Ernst, mit dem er allem musikalischen Geschehen begegnet, die Selbstkritik und sein musikalischer Geschmack hätten sicherlich den schöpferischen Trieb in ihm nicht schlafen lassen, auch wenn es sich nicht um einen ehrenden Auftrag gehandelt hätte. Man muß sich hüten, bei Erstlingswerken permanenter Gegenstand von Pressenotizen zu werden, denen man zwar in solchen Fällen in Amerika nicht aus dem Wege gehen kann, die jedoch Erwartungen auf das Höchste schrauben und nicht selten in Enttäuschungen auslaufen.
Darin liegt wohl schon eine gewisse Bewertung von Taylors neuem Bühnenwerk, daß sich die Enttäuschung nicht eingestellt hat. Das Werk wurde von Presse und Publikum in ernster und gerechter Kritik mit großem Beifall aufgenommen.
Ist nun Deems Taylor der gesuchte Mann mit der amerikanischen Ausdrucksform? Ganz und gar nicht! Trotzdem jeder Zoll an Taylor ein Amerikaner, atmet sein Werk den Einfluß großer europäischer Vorgänger. Es ist das Werk eines musikalisch durchdrungenen Menschen, der gern und freiwillig bekennt, daß es besonders in Erstlingswerken nicht leicht ist, aus dem Schatten einflußreicher Titanen herauszutreten. Die musikalische Ausdrucksform im Musikdrama hat für Taylor zugestandenermaßen durch Richard Wagner einen ungeheueren Höhepunkt erreicht, unter dessen Einfluß selbst die Schaffenden mit persönlicher Note in der Entwicklung ihres musikalischen Wesens ge-

hemmt sind. Das große Verdienst Taylors und die Berechtigung, auf seine zukünftigen Werke gespannt sein zu dürfen, liegt in der Ehrlichkeit und Absichtslosigkeit, in der er sein Bühnenwerk niederschrieb. Die für ein Erstlingswerk immerhin erstaunlich anmutende Beherrschung der Mittel zeigt den Dramatiker, der nur in den Kulminationspunkten um seine Ausdrucksform zu ringen hatte. Der Wagnersche Einfluß ist unverkennbar, auch huscht der Schatten Debussys hin und wieder über die Partitur, aber nie und nirgends wird der Einfluß zur Kopie.

Taylors Oper betitelt sich »The King's Henchman« (»Des Königs Knappe«).*) Das Buch, eine Dichtung der jugendlichen und überaus fähigen Edna St. Vincent Millay, ist als lyrisches Drama bezeichnet und spielt in England in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Die Dichtung ist im Shakespeare-Englisch niedergeschrieben, das Libretto trotz des knappen Inhalts von theatralischer Wirkung. Der Aufbau zeigt Bühnenblick; seine opernhaft-glückliche Anlage hat sicherlich viel zur Anregung des Komponisten beigetragen. Der Inhalt ist kurz folgender:

König Eadgar, ein Witwer, wünscht sich wieder zu verheiraten. Die Kunde von der Schönheit Aelfridas, der Tochter Ordgars, Freiherrn (Thane) von Devon, ist ihm zu Ohren gekommen. Er entschließt sich, um ihre Hand zu werben. Selbst davon abgehalten, auf die Freite zu gehen, beauftragt er Aethelwold, seinen jungen Freund und Milchbruder, nach Aelfrida zu forschen und ihm Bericht über ihre Schönheit zu erstatten. Aethelwold, in Liebesdingen gänzlich unerfahren, zieht wider eigenen Willen aus, Aelfrida aufzusuchen. Im Walde von Devonshire verirren sich Aethelwold, Maccus (sein Getreuer) und das Gefolge im Nebel. Ermattet läßt sich Aethelwold im Walde nieder, nicht ahnend, daß er in nächster Nähe des gesuchten Schlosses ist. Aelfrida, von einem Festgelage forteilend, geht durch die Waldlichtung, ohne Aethelwold in dem herrschenden Nebel zu sehen. Sie bittet mit ihren Zauberformeln das Schicksal, ihr nicht den Mann nach der Wahl ihres Vaters, sondern den nach der Wahl ihres eigenen Herzens zu schenken. Der Nebel verzieht sich, Aelfrida sieht Aethelwold und ist der Meinung, daß die Zaubersprüche ihr diesen schönen Jüngling zu Füßen legten. Sie entflammt für ihn und küßt den Schlafenden. Aethelwold, von seltsamen Träumen verfolgt, erwacht und ist verwirrt. Eine Liebe auf den ersten Blick macht es Aethelwold schwer, an seine Mission zu denken. Er rafft sich jedoch zusammen, um nach des Königs Schloß zurückzukehren und seine Eindrücke zu schildern; aber ehe er außer Hörweite ist, ruft Aelfrida ihn zurück. Die Macht der Liebe siegt über die Macht der Pflicht. Aethelwold kehrt zurück. Er und Aelfrida sind entschlossen, einen Bund fürs Leben einzugehen. Aethelwold schickt seinen Getreuen Maccus zum König zurück mit der Meldung, daß Aelfrida häßlich, jedoch überaus reich sei, und daß er seinen König um die Erlaubnis bitte, als armer Edelmann Aelfrida heiraten zu dürfen.

Der Rausch der ersten Monate ist verflogen. Aelfrida kann ihre Unzufriedenheit nicht verbergen. Sie hatte sich vorgestellt, durch ihre Verheiratung endlich aus dem elterlichen Hause hinaus und an den Hof zu kommen und Reisen unternehmen zu dürfen. In seiner schuldbeladenen Verfassung verspricht Aethelwold, mit ihr noch vor Sonnenuntergang nach Gent zu reisen. Noch ehe Aelfrida ihrer Freude Ausdruck verleihen kann, zeigt sich ein Bote, der die Ankunft des Königs mit seinem Gefolge meldet. Der Besuch soll freundschaftlicher Natur sein. Durch die Umstände in die Enge getrieben, gesteht Aethelwold Aelfrida seine verräterische Handlungsweise ein, bittet sie jedoch im Namen ihrer Liebe, sich während des königlichen Besuches alt und häßlich herzurichten. Aelfrida, zuerst erbost, sieht die Lebensgefahr, in der Aethelwold schwebt, und willigt ein. Ihre Zofe Ase, die das Gespräch belauschte, versucht sie zu beeinflussen und hält ihr die Möglichkeit vor Augen, die sie bei diesem bösen Spiele aus der Hand gibt. — Der

*) Verlag T. Fischer & Bro., Neuyork, uraufgeführt durch die Metropolitan Opera Company, Neuyork, 17. Februar 1927.

König und sein Gefolge kommt. Nach einer kurzen Begrüßung will Aethelwold den König in die Gemächer Aelfridas führen; doch ehe sie die Türe erreichen, tritt aus ihr Aelfrida in ihrer ganzen Schönheit. Nach kurzer Fassungslosigkeit wird dem König klar, was vorgegangen ist. Aethelwold zieht in seiner hilflosen Lage den Dolch und tötet sich. Der König, der ihn von dieser Tat nicht abzuhalten versuchte, fühlt Reue und Liebe zu Aethelwold, der ein Opfer menschlicher Schwäche wurde, und befiehlt seinem Gefolge, den Leichnam so zu bestatten, wie es einem Soldaten und Edelmann gebührt.

Deems Taylor steht in seinem einundvierzigsten Lebensjahr. Er gehört zu den »Spät-Geschulten« und »Spät-Entdeckten«, d. h. wenn man seine musikalische Erziehung überhaupt eine Schulung nennen kann. Instruktiven Unterricht im europäischen Sinne hat er nie genossen. Gelegentliche Unterweisungen in Harmonie- und Kontrapunktlehre durch Oscar Coon (Mitglied des Philharmonischen Orchesters, einen Schüler von Thomas) unterbrachen seine Bemühungen, sich im Selbstunterricht durch die Geheimnisse der schwierigen Lehre zu winden. So wird man Taylor zu den Autodidakten rechnen dürfen. Sein eiserner Wille und seine zähe Energie verhalfen ihm dazu, sich zuerst als Kritiker, dann als Komponist durchzusetzen. Sein früheres Schaffen umfaßt Werke aller Kategorien: Lieder, kammermusikalische Werke, Bühnenmusik, die sinfonische Dichtung »Jürgen«, die sinfonische Suite »Through the looking glasses«, (»Spiegelbilder«), die Kantate »Highwayman« (»Der Straßenräuber«), sowie eine Anzahl bearbeiteter Lieder aus dem Altenglischen und Russischen. Aus dem Beruf eines Kritikers für die Tagespresse ausgeschieden, zeichnet Taylor heute als Herausgeber des »Musical America«, einer musikalischen Wochenschrift, die er aus dem Bereich des rein kommerziellen Unternehmens herausheben und in den Dienst der amerikanischen Musikerziehung stellen wird.
Das Können und Wissen eines Taylor, seine Verantwortlichkeit, Spannkraft und jugendliche Elastizität geben Anlaß, sein Wirken mit Interesse weiter zu verfolgen. Es wäre verfrüht, Taylor heute schon einen Platz in der Musikgeschichte anzuweisen. Es bleibt zu hoffen, daß seine zukünftigen Werke diese Frage beantworten helfen.

MUSIKERZIEHUNG

AUS DER HOCHSCHULARBEIT

I. Das Seminar für Musikerziehung an der Berliner Hochschule

Mit der Einführung der *Staatlichen Prüfung für Privatmusiklehrer* ergab sich für die Hochschule die Notwendigkeit, die vielfach gegliederten Vorlesungen und Übungen zur Musikerziehung in einem *Seminar* zusammenzufassen. Von vornherein wurde Wert darauf gelegt, die Kurse in engem Zusammenhalt mit den praktischen Unterrichtsfächern zu führen, sie sollten eine Ergänzung und Vertiefung der Hauptfachstudien bringen. Die Gliederung der Stoffgebiete sieht deshalb Übungen zur Geschichte und Praxis der Musikerziehung vor und geht von einfachen Einführungen bis zur lebendigen Arbeit mit Schülern. Die Fragen, die die Musikpädagogik stellt, werden von den verschiedensten Seiten her behandelt: Psychologisches und Methodisches, Gegenwartsprobleme und geschichtliche Ideen vereinen sich zu einem Gesamtbild, das Umkreis und Eigenart der Musikerziehung fest zu umreißen sucht. Während wissenschaftliche Experimente Grundlagen für die musikalische Jugendpsychologie schaffen, werden praktische Versuche in der musikalischen Psychotechnik bei den Eignungsprüfungen der Orchesterschüler angestellt. Und wenn die soziologischen Probleme in ihrer Beziehung zur Pädagogik besonders behandelt werden, so beschäftigen sich wieder kleinere Arbeitsgemeinschaften unmittelbar mit der praktischen Methodik, sei es Methodik des Gesangs, des Klavier-, des Geigenspiels, der Gehörbildung, der rhythmischen Erziehung. Unterrichtsproben setzen im zweiten Semester behutsam ein und steigern sich von Woche zu Woche. Dabei werden Kinder im Alter von 7 bis 10 Jahren unterrichtet, und daneben Orchesterschüler von 14 bis 18 Jahren. Für alle Unterrichtsgebiete, vom Sänger bis zum Bläser, sind Lehrproben eingerichtet, die gemeinsam behandelt und besprochen werden. Referate und eigene Untersuchungen zeigen, wie die Schüler zu den vorgetragenen Ideen Stellung finden und wie sie aus der Unterrichtserfahrung lernen.

In allen Stunden wird nach einheitlichem Lehrplan vorgegangen. Die Grundidee, daß Instrument und Stimme nur Mittel des musikalischen Ausdrucks sind, daß also die Bildung der Musikalität, des Auffassens, Mitempfindens, Mithörens allem Technischen voranzustellen ist — dieser Gedanke liegt jedem Anfangsunterricht zugrunde. Hierauf bauen die Elementarien des Unterrichts in stufenweisem Vorschreiten auf. Um diese Grundbegriffe zu festigen, haben die Schüler in den Kursen zur rhythmischen Erziehung und Gehörbildung ihre eigene Ausbildung noch zu erweitern. Sie werden von verschiedenen Lehrkräften in die Hauptmethoden eingeführt: in die *Dalcroze*-Methode, die *Tonika-Do* und *Eitz*-Methode. Andere Unterrichtsarten werden gemeinsam behandelt, auch durch gelegentliche Vorführungen veranschaulicht. Die letzten Fragen solistischer Ausbildung nehmen die Professoren der Hochschule auf. Hier werden die einzelnen Gebiete gesondert besprochen, wobei sich reiche Beziehungen zu den Nebenfächern der Akustik und Physiologie ergeben. Aus der Arbeit schälen sich deutlich unmittelbar praktische und wissenschaftliche Sondergebiete heraus. Einige Schüler dringen tiefer in die Probleme ein und suchen sie durch Experiment und Erfahrung auf eigene Weise weiterzuführen. So kommt es zu manchen wertvollen Seminararbeiten, die wesentliche pädagogische Fragen klären. Diese Mitarbeit ist das Entscheidende an dem Seminar: es wird um der Sache willen, nicht nur um die Prüfung zu bestehen, gemeinschaftlich und in vorbildlichem kameradschaftlichem Geiste gearbeitet — zum Besten unserer musikalischen Jugend.

Georg Schünemann

EIN HANDBUCH DER MODERNEN KLAVIERLITERATUR

Immer wieder kann man das Urteil hören, jedes schöpferische Vermögen sei unserer Zeit verloren gegangen. Das Klavierstudium sei mit den Werken von Liszt als beendet anzusehen; eine wertvolle zeitgenössische Klaviermusik soll es angeblich nicht geben. Der Konzertpianist möchte allenfalls noch neue Werke auf sein Programm stellen; und wenn er nicht ganz auf den Glanz einer Uraufführung verzichten möchte, so verläßt er sich in den meisten Fällen eben auf das, was ihm zufällig in die Hände fällt. Es mag zugegeben

werden, daß es bisher schwierig genug war, sich ein genaues Bild von dem zu machen, was an moderner Literatur überhaupt vorliegt und was davon für Unterricht oder Konzertvortrag verwendungsfähig ist. Diese Lücke füllt in ausgezeichneter Weise ein Katalog von *Robert Teichmüller* und *Kurt Hermann*, der unter dem Titel »*Internationale moderne Klaviermusik*« im Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich 1927 erschienen ist. Selbst der Kenner wird von der Fülle moderner Klavierwerke, die hier angezeigt sind, vollkommen überrascht sein. Von Deutschland z. B. sind allein Werke von 110 neueren Komponisten (von Reger bis Hindemith) angeführt.

Das Handbuch gewinnt dadurch an praktischer Bedeutung, daß sich die Herausgeber nicht mit katalogischer Aufzählung begnügten, sondern eine kurze, schlagwortartige Beurteilung dem angeführten Werk beifügen. Es ist vielleicht ein etwas gefährliches Unternehmen, mit wenigen Worten einen Komponisten und sein Werk zu charakterisieren, und sicher werden manche Urteile irgendwo Mißstimmung hervorrufen. Aber es muß den Herausgebern bestätigt werden, daß sie sich bemühten, so objektiv wie möglich zu urteilen; daß sie dann aber ihre kritisch gefaßte Meinung nicht trocken und verschleiert aussprechen, sondern sich frisch und frei zu ihren Urteilen bekennen. Wenn sie so von den Transkriptionen eines Künstlers schreiben »als Zugaben ganz besonders zu empfehlen«, so mag über diesen Hinweis vielleicht der Künstler selbst wenig erfreut sein; aber richtiger und deutlicher konnten diese Stücke eben nicht gekennzeichnet werden. Wenn es bei dem Werk eines anderen Komponisten heißt: »nicht ganz ohne Hurraeffekte«, so ist das bitter, aber ehrlich. Wenn wir dann auf der anderen, der positiven Seite, z. B. von Hindemiths Klaviermusik lesen: »Man zeige uns das moderne Klavierwerk, das dem an die Seite zu stellen wäre«, so wissen wir, treffender konnte das bisher bedeutendste Werk moderner Klavierliteratur nicht herausgehoben werden.

Was für ein Hexensabbat an stilistischen Vermengungen in der modernen Literatur herrscht, beweisen besonders die Blüten neuer Programmusik. Da gibt es eine Kaffee-Fantasie vom Engländer Harry Hodge, Musikalische Scherze von Hühnern und Enten, Schreibmaschinen-Musik usw.; alles dies wird im Handbuch nach der Aufzählung mit gebührenden Warnungszeichen versehen. In einigen wenigen Fällen hätte man sich das Urteil vorsichtiger gedacht, so bei den problemreichen Werken von Alexander Jemnitz. Im ganzen aber ist dieser Wegweiser und Berater allen Pianisten auf das wärmste zu empfehlen. Vielleicht, daß dieses Büchlein dazu beitragen wird, daß man moderne Werke auch der Werke und nicht allein der Uraufführung wegen spielt. *Eberhard Preußner*

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

NEUE SCHALLPLATTEN

ORCHESTERMUSIK

Die beste Schallplatte war bisher unzweifelhaft die moderne Tanzplatte. Seit kurzem hat man auch das weite Gebiet klassischer Orchesterwerke im Schallplattenklang einzufangen versucht. Das Experiment ist überraschend schnell gelungen. Heute liegen bereits Orchesterplatten vor, die im Klang und Ausdruck verwöhnten Ansprüchen genügen und die Radiowiedergabe bei weitem übertreffen. Daß gerade Werke der Romantik, die reinste Gefühlsmusik darstellen, auf der Platte, also in der mechanischen Wiedergabe nichts von den Nuancen im Ausdruck einbüßen, gibt zu denken. Ein Beitrag mehr zum Thema »Organische oder mechanische Musik«. Die Maschine erweist sich *nicht* als Feindin der Gefühlsmusik. Erstaunlich, wie im »Sommernachtstraum« — Platte der Deutschen Grammophon-A.G. Nr. 66602, ausgezeichnet dirigiert von *Klemperer* — nichts vom schemenhaft huschenden, romantischen Zauber verloren geht. Daß Klemperers Auffassung einem Zuviel an zerfließendem Gefühl von selbst entgegentritt, mag immerhin auch von Bedeutung für das Gelingen der Platten gewesen sein. Unter der gleichen Stabführung erscheint bei der Electrola EW 27 das Vorspiel zum Tristan in klanglich hervor-

ragender Wiedergabe. Diese Platten gehören wohl zum Besten, was die Schallplattenindustrie bisher bieten konnte. Lehrreich dürfte übrigens der Vergleich der verschiedenen Dirigentenleistungen sein, lehrreich und verwendbar für den Unterricht junger Kapellmeisterschüler.
Gut kommt der Bläserklang auf der Platte »Der fliegende Holländer« (4—8798, Homocord) zur Geltung. Im übrigen sind hier feinere Klangschattierungen noch nicht erkennbar; der Dirigent ist nicht genannt. *Mascagni* übermittelt eine Fantasie aus Cavalleria (Deutsche Grammophon-A.G. Nr. 19741), die sicher zahlreiche Freunde finden wird.

GESANGSPLATTEN

Die menschliche Stimme hat sich von je für die Schallplattenaufnahme als geeignet erwiesen. Wiederum also ist bemerkenswert, daß die menschliche Stimme, die organische Musik in Reinkultur, sich einer mechanischen Wiedergabe durchaus nicht widersetzt. Als wirkliche Glanzleistung muß hier auf *Fritz Krauß'* Gralserzählung (Electrola, E. G. 140) hingewiesen werden. Von der Stimme, vom Orchesterklang, den *Leo Blech* betreute, von der Klangwelt Richard Wagners erhält der Hörer einen vollkommenen Eindruck. Wagner dominiert auch sonst. *Gota Ljungberg* und *Walter Widdop* singen aus der Walküre »Du bist der Lenz« (Electrola, E. G. 138). Entweder trägt hier das Orchester zu stark auf, oder die Sängerin stand bei der Aufnahme ungünstig. Ihr sonst leicht und schön gebrauchter Sopran dringt nicht durch. Der Sänger fällt durch schönes Material auf. Der Tenor *Koloman v. Pataky* verbindet sich mit *Schlusnus* zu dem Duett »In dieser feierlichen Stunde« aus Verdis »La Forza del Destino« (Deutsche Grammophon-A.G. Nr. 73090). Ein ausgezeichnetes Stimmenpaar! Die Pariser Sopranistin *Xenia Belenas* glänzt in Arien aus Bohème, Deutsche Grammophon-A.G. 66631. *Mafalda Salvatini* singt mit vollendeter Leichtigkeit im Koloraturgebrauch Rezitativ und Kavatine »Schon später Abend« aus Verdis Ernani (Lindström-Konzern, Odeon o—8610 b). In Mignons »Kennst du das Land« kann man ihre Kantilene bewundern (ebenda, o—8610 a). Beide Platten sind durchaus zu empfehlen. Der begleitende Orchesterpart allerdings hätte an einigen Stellen noch ausgeglichener sein können. *Ivar Andrèsen* singt bei Lindström Mozart-Arien: Arie des Sarastro (Odeon, A A 68016) und »In diesen heil'gen Hallen« (A A 68017). Die Stimme, die im Anfang etwas gedrückt klingt, wird im Verlauf der Arie frei und voll tönend. Man bedauert, daß ein Sänger vom Format *Richard Taubers* nur mit Niedlichkeiten aufwartet, z. B. in »Mädchen mit den roten Mündchen« (Odeon, o—8319a). Nicht so zahlreich wie die Arie ist das Lied vertreten. *Luise Willer* singt mit innerlicher Gestaltungskraft Straußlieder »Freundliche Vision« und »Morgen« (Electrola, E. G. 519). Die Orchesterbegleitung ist blühend im Klang. Das Kunstlied stellt die Platte durch die Klavierbegleitung vor erhebliche Schwierigkeiten. Man muß anerkennen, daß auch hier mancher Fortschritt gemacht worden ist. Doch bleibt bei den in Einzelheiten schon geglückten Platten Loewe-Balladen (Homocord, 4—8758, *Martin Abendroth*) des Klaviers wegen das meiste doch noch klangliches Zerrbild. Die Wiedergabe des Chorklanges hat erhebliche Fortschritte zu verzeichnen. Wie *Siegfried Ochs* mit dem *Philharmonischen Chor* z. B. den »guten Kameraden« gestaltet, ist bereits voll naturgetreuer dynamischer Wirkungen (Electrola, E W 25). Der *Basilikachor* singt unter *Pius Kalt* bei der Deutschen Grammophon-A.G. Weihnachtslieder. Das Weihnachtslieder-Potpourri »Erzengel Gabriel verkündet« (mit Sprecher und Orgel!) ist nicht gerade Musik, wie wir sie brauchen; aber die Chöre selbst klingen ausgezeichnet.

KAMMERMUSIK

Nicht sehr zahlreich sind die Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik. Die Schallplatte, die doch irgendwie zur Hausmusik gehört, müßte diesem Gebiet der Literatur in Zukunft größeres Interesse entgegenbringen. Die Platten der *Bläser Kammermusik-Vereinigung* der Städtischen Oper, die bei Homocord Beethovens Septett spielte (4—8782/84), sind zu empfehlen. Die mitwirkende Geigerin *Grete Eweler* betätigt sich auch solistisch höchst eindrucksvoll. Tosellis Serenade klingt bei allem Schmelz vornehm in der Tongebung (ebenda, 4—2406).

Eberhard Preußner

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (27. Oktober 1927). — »Feruccio Busoni« von *Kurt v. Wolfurt.* — (11. November 1927). — »Die Krisis der modernen Musik« von *Walter Dahms.* »Von allen ›Errungenschaften‹ bleibt nur ›etwas‹ zurück, etwas Atonalität und etwas lineare Schreibweise und was man endgültig überwunden glaubte, die Romantik, das Gefühl, das Seelenhafte der Töne an sich und in ihren Beziehungen untereinander, das wird nun wieder neu entdeckt und selig in Besitz genommen. Auch der Musiker hatte zum Aszeten werden wollen und er hat der Musik dadurch ihr Schönstes genommen. Aber wenn er nun auf die schwere Krisis der letzten Jahre zurückblickt, dann wird der moderne Musiker, der neue Musiker, wieder erstaunt vor dem Klangzauber und der tiefen geheimnisvollen inneren Verbundenheit der Töne stehen und beglückt sagen können: Hier bin ich endlich wieder Musiker, hier darf ich's sein.« — »Der ›sowjetisierte‹ Richard Wagner« von *Wladimir Koropow.* — (15. November 1927). — »Die Musik als Kulisse« von *G. Becce.* Über die Musik bei Sendespielen.

BERLINER TAGEBLATT (4. November 1927). — »Schwedische Volksmusik und Spielmänner« von *Carl David Marcus.*

BRESLAUER ZEITUNG (30. Oktober 1927). — »Alte Musik« von *Hermann Hesse.* Eine Erzählung des Dichters über ein Kirchenkonzert.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (29. Oktober 1927). — »Toscanini« von *Oscar Fried.* — (16. November 1927). — »Sprache und Musik« von *Georg Foerster.*

DIE ROTE FAHNE (16. November 1927). — »Musik und Musikverständnis« von *Hanns Eisler.* »Das Musikverständnis war immer ein Vorrecht der herrschenden Klasse. Es setzt eine Menge Zeit, eine durch Beschäftigungslosigkeit erzeugte Differenziertheit, materielle Mittel zur Anschaffung von Musikinstrumenten, die oft, wie das Klavier, sehr teuer sind, die Bezahlung von Lehrkräften und den Besuch von Konzerten voraus. Marxistische Bildung kann man sich z. B. allein oder mit geringer Anleitung, die wenig kosten muß, aneignen. Auch eine fremde Sprache kann man eventuell allein oder mit geringen Kosten lernen. Daß aber ein Besitzloser Musikkenner wird, ist ausgeschlossen. Auch der Besuch populärer Kurse würde hier wenig helfen, weil die Musikerziehung schon von Kindheit an intensiv einsetzen muß. Der Genuß von komplizierten Kunstwerken ist also dem größten Teil der Menschen heute verschlossen. Erst nach Ergreifung der Macht durch das Proletariat kann eine neue Musikkultur allmählich entstehen.«

FRANKFURTER ZEITUNG (25. Oktober 1927). — »Kritik der modernen Musikübung« von *Hermann Scherchen.* »Das Kunstwerk muß wieder Ereignis werden, die Kunstäußerung Ausstrahlung der schöpferischen Persönlichkeit. Die alle Realität überragende Gestaltungskraft des Menschen muß in den Gestaltungen der Kunst helle Sichtbarkeit gewinnen.«

FRÄNKISCHER KURIER (11. November 1927). — »Die Urfassung der ›Carmen‹« von *Julius Kapp.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (19. Oktober 1927). — »Die Ätherwellenmusik Theremins« von *Wilhelm Heinitz.*

HANNOVERHSCER KURIER (28. Oktober 1927). — »Vergessene Musik« von *Th. W. Werner.*

KLASSENKAMPF (18. Oktober 1927, Halle). — »Über moderne Musik« von *H. E.* »Die Zersetzung der bürgerlichen Kultur drückt sich am stärksten von allen Künsten in der Musik aus. Trotz aller technischen Finessen läuft sie leer, denn sie ist ideenlos und gemeinschaftslos. Eine Kunst, die ihre Gemeinschaft verliert, verliert sich selbst. Das Proletariat wird sich mit der Erfahrung und den Kunstmitteln der Bourgeoisie eine neue Musik erst schaffen müssen.«

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (3. November 1927). — »Ein unbekannter Beethoven-Brief« von *Max Unger.* Brief an Nikolaus Zmeskall.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (28. Oktober 1927). — »Der Ursprung unserer Notenschrift« von *Erwin Felber.* — (4. November 1927). — »Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Vertonung der Orestie«. Ein Brief Mendelssohns.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (30. Oktober 1927). — »Münchens musikalische

Vergangenheit« von *Pius Dirr.* — (13. November 1927). — »Tonalitätsspannung« von *Alfred Lorenz.* — (18. November 1927). — »Gefilmte Musik« von *Alexander Dillmann.*

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (20. November 1927). — »Richard Strauß« von *Wilhelm Bopp.*

NEUE MANNHEIMER ZEITUNG (15. Oktober 1927). — »Anton Bruckner als Lehrer« von *Otto Chmel.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (31. Oktober 1927). — »Die Kunst der Geräusche als Fortentwicklung des modernen Orchesters« von *Luigi Russolo.* — (5. November 1927). — »Oper und Jazz« von *H. W. Draber.*

NEUES WIENER JOURNAL (5. November 1927). — »Der Pariser Bösendorfer. Erard, der Erfinder des mechanischen Klaviers« von *Georges le Fêvre.* — (12. November 1927). — »Musik des Wahnsinns« von *Elsa Bienenfeld.* »Noch während seines vollständigen Zusammenbruches, als er weder gehen noch Worte artikulieren konnte, soll Donizetti noch lange die Fähigkeit der automatischen Bewegung des Klavierspielens behalten haben. Zu einer Zeit, in der er längst nicht mehr fähig war, musikalisch zu produzieren oder nach Noten zu spielen und das Gespielte zu verstehen, ein zerbrochener, nur noch atmender Leichnam, spielte er einmal zum Erstaunen seiner Freunde den ganzen ersten Akt von ›Don Pasquale‹ ihnen auswendig und mit hinreißendem Feuer vor.«

STADT-ANZEIGER, DÜSSELDORF (24. November 1927). — »Chronik der ›Kunst der Fuge‹« von *Wolfgang Graeser.* »Die Kunst der Fuge ist vielleicht das erschütterndste, zu unsterblicher Form geronnene Etwas, das sich der Seele eines abendländischen Menschen entrungen hat.«

TÄGLICHE RUNDSCHAU (6. November 1927). — »Bachs Luther-Lied« von *Leopold Hirschberg.*

VORWÄRTS (5. November 1927). — »Béla Reinitz« von *Illés Kaczér.*

VOSSISCHE ZEITUNG (29. Oktober 1927). — »Collegia Musica« von *Wilibald Gurlitt.* — (12. November 1927). — »Opernpublikum einst und jetzt« von *Adolf Weißmann.* — (19. November 1927). — »Einheit der musikalischen Persönlichkeit« von *Walther Hirschberg.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./43—46, Berlin. — »Das Denken im musikalischen Erleben« von *Fritz Brust.* — »Joh. Seb. Bachs Clarintrompeter und seine Kunst« von *Ludwig Plaß.* — »Die Musik der Mitte« von *Bertha Witt.* Zu den Problemen einer Musik des Volkes. — »Kultusministerium und Musikerziehung« von *Heinz Pringsheim.* Betrachtungen im Anschluß an Leo Kestenbergs Aufsatz »Wege zur Entwicklung deutscher Musikerziehung« in »Die Musik« XX/1. — »Schutz des geistigen Eigentums« von *Gerhard Schjelderup.* — »Oper ohne Raum« von *Paul Zschorlich.* — »Über musikalische Improvisation« von *Gerhard Granzow.* — »Jazz als akademisches Lehrfach!« von *Paul Schwers.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/8, Berlin. — »Zu Fidelio« von *Ernst Bloch.* »Fidelio steht an sich im Zusammenhang der ›Rettungsopern‹, deren es zu seiner Zeit manche gab; der Bastillensturm hallte nach. Doch in Fidelio hallt er nicht bloß nach, sondern Beethovens Musik hat Revolution schlechthin als Handlungsraum. Ohne weiteres verwandelt sie den Text, revolutionär, aus einer bloßen, wenngleich großartigen Kolportage von Gattenliebe, ist Geburt der Revolution, unaufhörlich, unnachläßlich, aus dem Geist dieser Musik.« — »Vom Werden des ›Fidelio‹« von *E. Kruttge.* — »Zur Inszenierung des »Fidelio‹« von *Hans Curjel.* — »Beethoven« von *Richard Benz.*

DAS ORCHESTER IV/21 und 22, Berlin. — »Seltsame Musikinstrumente« von *Ernst Schliepe.* — »Die Entwicklung des Orchesters in der vorklassischen Sinfonie« von *Robert Sondheimer.*

DEUTSCHE MUSIKERZEITUNG 58. Jahrg./45, Berlin. — »Musikerstand und Musikerverband« von *Rudolf Oberheidl.* — »Beethovens Tollheiten in Wort und Ton« von *Leopold Hirschberg.*

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XIX/43—45, Berlin. — »Heinrich Schütz« von *Emil Echzell.* — »Mendelssohn und der Männerchor« von *Franz Josef Ewens.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXV/462, Berlin. — »Erziehung zur musikalischen Aktivität« von *Hans Hartmann.*

DIE MUSIKWELT VII/11, Hamburg. — »Spaniens Musik« von *Paul Nettl.*

DIE SINGGEMEINDE IV/1, Leipzig. — »Evangelische Kirche und Singbewegung« von *Wilhelm Thomas.* — »Heinrich Kaminski« von *Jos. M. Müller-Blattau.* — »Wilhelm Heinrich Riehl. Seine Stellung zur Volksmusik« von *Immanuel Pfisterer.* — »Vom Singen auf dem Lande« von *Fritz Bürger.* — »Singgemeinde unter der Dorfjugend?« von *Ernst Schieber.* — Als Notenbeilage: Musik von August Halm. Serenade in a-moll und 4 Tänze und nächtlicher Marsch.

FILM-TON-KUNST VII/11, Berlin. — »Welche ›Musikmenge‹ braucht der Film?« *Autor* nicht genannt. »Setzen wir zu dieser theoretischen Rechnung einmal das in Beziehung, was Komponisten wirklich während ihres Lebens geschaffen haben. Mozart hat rund 600 Kompositionen hinterlassen. Unter Zugrundelegung einer durchschnittlichen Spieldauer von 10 Minuten — es befinden sich darunter eine große Menge sehr kurzer Stücke — würde das eine Gesamtdauer von 100 Stunden ergeben. Die ausnehmend große Produktivität Mozarts hat dazu 25 Jahre gebraucht; er schrieb also durchschnittlich im Jahre etwa 4 Stunden Musik. Dagegen erreichte Weber mit rund 300 Kompositionen bei ebenfalls 10 Minuten Durchschnitt — auch unter seinen Werken ist die Zahl der kurzen Stücke sehr groß — nur etwa 50 Stunden. In 25 Jahren ergäbe das also nur jährlich 2 Stunden. Beethoven hat 300 Kompositionen hinterlassen; wir nehmen hier eine durchschnittliche Spieldauer von 15 Minuten an. In Stunden umgerechnet ergäbe das 75 Stunden in 40 Jahren, was ebenfalls gleichbedeutend ist mit 2 Stunden jährlich. Wagners Gesamtwerk würde sich etwa in 60 Stunden abspielen lassen. Er hätte also in 50 Arbeitsjahren jährlich nur etwas mehr als eine Stunde Musik produziert. Die umfängliche dichterische und theoretische Tätigkeit Wagners erfordert jedoch ebenfalls eine Abrundung auf jährlich 2 Stunden ... Nach Maßgabe solcher Überlegung werden wir also nötig haben, die oben errechnete theoretische Arbeitsleistung von jährlich 6 Stunden nochmals zu halbieren, wobei es sich für moderne Verhältnisse auch dann noch um eine Höchstleistung handeln wird. Ein Komponist wird also im Jahre höchstens 3 Stunden produzieren können, und der Film müßte die Arbeit von 120 bis 150 Komponisten in Anspruch nehmen, wenn es darum ginge, zu 300 Filmen Originalmusiken zu schreiben, d. h. ein Komponist würde praktisch im Jahre etwa 2 Filme komponieren.«

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XX/15—16, Dortmund. — »Die Durchführung der ›Neuen Richtlinien für den Musikunterricht an Volksschulen‹« von *Max Bloser.* — »Beobachten und Aufnahmen musikalischer Eindrücke« von *R. Kager.*

MUSICA SACRA 57. Jahrg./10 und 11, Regensburg. — »Die Aufgaben des Organisten beim Hochamt im 18. Jahrhundert« von *K. G. Fellerer.* — »Palestrina und Bach in der evangelischen und katholischen Kirchenmusik« von *J. Kromolicki.* »Die Musik Palestrinas und Bachs enthält vieles, was *beide* Konfessionen unbedenklich verwenden können. ... Was in der Musikliteratur fehlt und dringend nottut, das sind Ausgaben, welche diejenigen Werke Palestrinas und Bachs enthalten, die für den kirchlichen Gebrauch der anderen Konfession geeignet sind.« — »Die neue große Orgel in Engelberg (Schweiz)« von *P. Adalbert.* — »Zur Frage der Reinstimmung von Glocken« von *Hugo Löbmann.* — »Beethovens Missa Solemnis«. Einführung von einem Beethoven-Verehrer.

MUSIK IM LEBEN III/8—9, Köln. — »Musikalische Jugendbewegung« von *E. Jos. Müller.* — »Öffentliche Kulturaufgaben des Schulmusikers« von *Otto Spreckelsen.* — »Musik im Leben der Völker« von *Alfons Paquet.* — »Wie Mozart in uns lebendig sein soll« von *Richard Greß.*

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./3—4, Stuttgart. — »Aus der Geschichte des Salve regina« von *Hans Joachim Moser.* — »Zur ›Krise‹ der deutschen Orgelmusik« von *Emanuel Gatscher.* — »Was tut not?« von *Hans Schümann.* »Man baue Instrumente, die die künstlerische Ausdrucksfähigkeit bereichern, und der Künstler wird sofort nach ihnen greifen. Man baue Instrumente, die das Musikliebhabertum von heute bei verhältnismäßig leichter Spielbarkeit durch Vielseitigkeit und neue Klangqualitäten reizen und dazu technisch interessieren — dann wird der natürliche Wille zur Selbstbetätigung, unterstützt vom Überdruß am ewigen ›Immer-nur-Hören‹ ganz von selbst ernste Gefahren überwinden, denen wir heute in der Musik gegenüberstehen.« — »Musik der Vergangenheit und wir« von *Robert Sondheimer.* — »Aus einer neuen Figaro-Übertragung« von *Karl Wolfskehl.* — »Walter Harburgers neue Musiktheorie auf metalogischer Grundlage« von *Felix Auerbach.* »Walter

Harburger gehört zu jenen Männern, die desto seltener werden, je fester das Gefüge des Staats- und Erziehungswesens wird. Er hat nie ein Examen gemacht, er hat nie einen Titel erworben, er hat nie systematischen Hochschulunterricht genossen. Er verdankt alles seiner eigenen, originalen, die heterogensten Dinge mit erstaunlicher Leichtigkeit und Klarheit erfassenden und sie zueinander in Beziehung setzenden Persönlichkeit. Frühreif, hat er sich doch erst verhältnismäßig spät bekannt gemacht, weil er die Ergebnisse seines Denkens und Könnens anfangs ganz für sich behielt und erst auf Drängen seiner Freunde und zuletzt unter dem Druck der Verhältnisse sich entschloß, Bücher zu schreiben und seine Tonschöpfungen zu Gehör zu bringen. Denn er ist Denker und Schöpfer zugleich; und als Denker Philosoph, Physiker, Mathematiker und Musiktheoretiker zugleich.« — »Ist unsere Musik veraltet?« von *Georg Anschütz*. — »Beitrag zur Lebensgeschichte Anton Bruckners« von *August Hofmann*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/39—42, Köln. — »Ätherwellenmusik, Physikalisches« von *Druses*; »Musikalisches« von *Gerhard Tischer*. — »Der Kampf gegen die Romantik« von *Leopold Reichwein*.

SCHALLKISTE II, November 1927, Berlin. — »Feruccio Busoni« von *Albert K. Henschel*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./44—47, Berlin. — Felix Mendelssohn-Bartholdy« von *Max Chop*. — »Neue Aufgaben für den Musikhistoriker« von *Karl Wiener*. — »Der erste Dirigier-Interpret« von *Jón Leifs*. Über Hans v. Bülow. — »Sigfrid Karg-Elert zum 50. Geburtstage« von *Kurt Varges*.

STIMMEN DER ZEIT 58. Jahrg./2, Freiburg. — »Morgen- und Abendland in der Musikgeschichte« von *P. Wagner*. »Je mehr man indessen die mittelalterlichen Singweisen stilistisch untersuchte, um so mehr geriet die bisherige Aufstellung ins Wanken, und heute darf man als sicheres Ergebnis der geschichtlichen Forschung hinstellen, daß die praktische Musik des Altertums im Mittelalter weder eine ruhige Fortsetzung noch eine organische Weiterentwicklung erlebte, sondern geradezu eine jähe Unterbrechung: die mittelalterliche Musik erhob sich auf den Trümmern der Antike ... Nach den neuesten Forschungen stammen indessen fast alle unsere europäischen Musikinstrumente aus dem Orient. Curt Sachs ist sogar der Meinung, daß die Saiteninstrumente des Nordens Europas, Leiern und Harfe, wahrscheinlich westasiatisches Gut sind und teils durch die Kelten hereingebracht und bis nach Irland geschleppt, oder durch die osteuropäische Tiefebene auf dem Landwege nach Westen und Norden geschoben, teils, wie die Harfen, die ganz syrisches Gepräge haben, durch syrische Kaufleute in Europa eingeführt wurden. Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Gestalt der ältesten westlichen Fidel im Utrechtpsalter (9. Jahrhundert) genau noch heute in Turkestan vorkommt, als wesentliches Glied asiatischer Instrumentenentwicklung.«

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./11, Leipzig. — »Rund um die Dominante-Tonica-Stelle der Eroica herum II« von *Alfred Heuß*. — »Preußische Musikpolitik« von *Fritz Stege*. — »Regers ›Sinfonietta‹« von *Hermann Grabner*. — »Die ›Charakteristik‹ der Tonarten« von *Max Unger*. — »Ein unbekanntes Bruckner-Bild« von *Victor Junk*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/1, Berlin. — »Hermann Abert †« von *Hans Joachim Moser*. »Nicht nur der Fachordinarius an der größten deutschen Universität, und als solcher der Nachfolger Spittas und Kretzschmars, nicht nur der Führer der Deutschen Musikgesellschaft und ein Meister der musikalischen Geschichtschreibung ist mit ihm dahingegangen, sondern — was man an papierbeschreibenden Gelehrten nicht durchaus immer rühmen kann — zugleich ein ganzer Mann, der stark lieben und ehrlich hassen konnte, ein großzügiger Mensch voll Kraft und Güte, von vollendeter Vornehmheit des Herzens; gewiß auch mit Ecken und Kanten wie jedes echte Adamskind behaftet, aber einer, dem es immer um das Wesentliche in Kunst, Leben und Wissenschaft gegangen ist. Wie er einmal fröhlich beim Wein gesagt: ›Ich teile die Welt in Proleten und Nichtproleten — und dann halte ich's mit der Minorität.‹ Dieser Aristokrat der Gesinnung soll uns Nachfahren unvergessen und ein mahnendes Vorbild bleiben.« — »Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel« von *Jacques Handschin*. — »Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre« von *Fritz Stege*. — »Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht« von *Eugen Tetzel*. — »Eine neue Volksliedersammlung aus Brahms' Jugendzeit. Zu Max Friedlaenders 75. Geburtstag« von *Justus Hermann Wetzel*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./25—27, Zürich. — »Musik in Latein-Amerika« von *Alioja Simon.* — »Zur Geschichte der Notenschrift« von *J. Handschin.* — »Schönberg und Pfitzner« von *Frank Wohlfahrt.* Der Aufsatz weist auf die Parallelität des Wollens in zwei so verschiedenen Komponisten wie Schönberg und Pfitzner hin. »Und so begegnen sich, noch einmal rückschauend, die beiden repräsentativen Meister deutscher und jüdischer Musik, Pfitzner und Schönberg, im ›Relativismus‹ ihrer schöpferischen Leistungen. Beiden gemeinsam ist der Ausschluß der Sinne! Was sie scheidet ist folgendes: Pfitzner strebt empor in die unendlich durchflogenen Sternenräume der deutschen Seele von gesichertem Boden aus, ohne diesen Boden als solchen in seiner Trächtigkeit zu erspüren, sondern nur in seinem spezifisch deutschen Geruch, Schönberg strebt nieder zur endlichen Eroberung einer Bodenständigkeit für seine Rasse, um die er mit der Leidenschaft seiner spezifisch jüdischen Geistigkeit ringt!« — »Theodor Fröhlich, ein vergessener Schweizer Komponist« von *E. Refardt.* — »Musikalischer Fortschritt in der Chormusik« von *Ernst Schliepe.*

DER AUFTAKT VII/11, Prag. — »Nürnberger Meistergesang in Mähren« von *Paul Krasnopolski.* — »Holländische Musik 1900—1925« von *Willem Pijper* und *Paul F. Sanders.* — »Vierteltöne in der Musikgeschichte« von *Hans Kutznitzky.* — »Janáčeks Stil« von *Ludwig Kundera.* — »Hermann Abert †« von *M. U.*

THE CHESTERIAN IX/66, London. — »Der letzte Stil von Karol Szymanowski« von *Adriaen Collins.* — »König Fridolin« von *Frederick H. Martens.* Napoleon III. und die Musik. — »Das Vulgäre in der Musik« von *Alexander Brent Smith.*

THE SACKBUT VIII/4, London. — »Der Aufbau von Gesangsprogrammen« von *R. H. Wollstein.* — »Nicht zuviel Ewigkeit« von *Christina Walshe.* — »Manchester und Berlioz« von *J. H. Elliot.* — »Mayrhofer: der Hychonder« von *Ralph Hill.* — »Tolstoj und die Sonate pathétique« von *Aylmer Maude.* — »Der Niedergang der Musik« von *Roland Foster.* — »Das Gehör« von *Thorp Mc Clusky.* — »Wer ist ›unmusikalisch‹?« von *Watson Lyle.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1017, London. — »Über Takt halten« von *Alexander Brent-Smith.* — »Monteverdis ›Poppaea‹« von *J. A. Westrup.*

LA REVUE MUSICALE IX/1, Paris. — »Die Klavierwerke von Paul Dukas« von *Alfred Cortot.* — »Ein Brüsseler, ein vergessener Freund Beethovens: Victor Coremans« von *Ernest Closson.* Coremans, Doktor der Philosophie der Universität Erlangen, kam mehrfach nach Wien und dort mit Beethoven in Berührung. Seine Gespräche veröffentlichte er in einer heute nur selten erreichbaren Broschüre »Louis van Beethoven par le Dr. Coremans« (Bruxelles, Maison Beethoven, 1872) und in Zeitungsaufsätzen. Im Artikel werden Proben aus ihnen veröffentlicht. — »Eine Aufführung unter Mendelssohn« von *Rudolf Schade.* Nach einem Manuskript des Dichters Rudolf v. Beyer. — »Das Orchester der Bischöfe zu Trier im 18. Jahrhundert« von *Yves Lacroix.* — »Wiederentdeckte Schriften: Verteidigung der Baßviola gegen die Angriffe der Violine und die Ansprüche des Violoncells von M. Huber le Blanc, Docteur en Droit à Amsterdam, chez Pierre Mortier MDCCXL«.

LE MENESTREL 89. Jahrg./43—46, Paris. — »Dufay und das Musikleben im 15. Jahrhundert« von *Julien Tiersot.* — »Fjedor Schaljapin vor seinem Ruhm« von *Henri de Curzon.*

MUSIQUE I/1, Paris. — »Der Stil Maurice Ravels« von *Roland-Manuel.* — »Das Anfangsmotiv im ›Boris Godunoff‹« von *M. D. Calvocoressi.* — »Maschine und Musik« von *Emile Vuillermont.*

BOLLETINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE XI/10, Mailand. — »Alfredo Casella«. *Verf.* nicht genannt. — »Zwei Schriften Francesco Caffis«. *Verf.* nicht genannt.

IL PIANOFORTE VIII/11, Turin. — »Die neue Sachlichkeit« von *Guido Pannain.* — »Allessandro Scarlatti, der Jüngere« von *Andrea della Corte.* — »Das Orchester« von *Salvino Chiereghin.*

MUSICA D'OGGI IX/10, Mailand. — »Rückschau auf die Frankfurter Ausstellung« von *A. Brüggemann.* — »Verdi-Briefe: Antonio Somma« von *Tancredi Mantovani.* — »Ein schwerer Verlust für die österreichische Musikwissenschaft: Guido Adlers Abschied« von *U. R. Fleischmann.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIV/3, Turin. — »Französische Musikerbriefe vom 15. bis

20. Jahrhundert« von *J. Tiersot.* Briefe Herolds, Halévys, Adams. — »Die Sammlung Mauro Foà in der Turiner Nationalbibliothek« von *A. Gentili.* — »Das erste ständige Theater der deutschen Oper« von *L. Ehrens.* Über die Hamburger Oper. — »Universität und Musikoberschulen« von *G. Fara.* Ein ausführlicher Beitrag zur Frage der Musikerziehung in Italien mit genauen Angaben des Lehrganges. — »Klavier- und Orgelmusik Max Regers« von *E. Desderi.* — »Physiologie und Gesang« von *R. Duhamel.*

PRO MUSICA QUARTERLY VI/1, Neuyork. — »Von der Rolle, die das Gefühl in der Musik spielt« von *Charles Koechlin.* Über Grundprobleme der Musik. Ist Musik sachliche, objektive Kunst oder gefühlsmäßige, sinnliche Klangwelt? — »Vierteltonmusik, ihre Möglichkeiten und organischer Ursprung« von *Ivan Wischnegradsky.* — »Maurice Ravel« von *Ely Jade.*

THE MUSICAL QUARTERLY XIII/4, Neuyork. — »Abhängigkeit in der Musik« von *Hugh Arthur Scott.* Der Autor zählt zahlreiche Beispiele auf, die beweisen, daß ein Komponist auch in seinen bekanntesten Motiven anderen bereits »verschuldet« ist. — »Mozarts ›Zauberflöte‹ und die Freimaurerei« von *Edgar Istel.* — »Der literarische Ursprung des Figaro« von *Eric Blom.* — »Zur Erinnerung an S. J. Taneev« von *V. Karatygin.* — »Die Verwendung der Musik in der Krankenbehandlung bei den amerikanischen Indianern« von *Frances Densmore.* Ein interessanter Aufsatz, in dem eine Reihe von Heilgesängen mitgeteilt wird. — »Bizet und die spanische Musik« von *Julien Tiersot.* — »Augenblickliche Tendenzen der Kirchenmusik in Frankreich« von *André Cœuroy.* — »Orchesterkolorit einst und jetzt« von *Edwin Hall Pierce.* — »Der ›Nationalismus‹ von Sibelius« von *Watson Lyle.* — »Die Technik der Opernhandlung« von *Bennett Challis.*

LA REVISTA DE MUSICA I/1 u. 2, Buenos Aires. — »Material und Klangfarbe« von *A. Casella.* — »Viotti in Paris« von *H. de Curzon.* — »Die Musik im Film« von *S. A. Luciani.* — »Die Fragmente der altgriechischen Musik« von *E. Romagnoli.* — »Hundertjahrfeier eines berühmten italienischen Musikers: Tommaso Traetta« von *A. de Angelis.* — »Robert Schumann als Musikkritiker« von *G. Petrucci.*

DE MUZIEK II/2, Amsterdam. — »Musikleben und Konzertpraxis« von *Willem Pijper.* — »Homophonie und Polyphonie in der modernen Musik« von *Paul A. Pisk.* — »Vierteltonmusik« von *Alois Hábà.* — »Musik und Wissenschaft« von *P. Bronkhorst.*

MUZYKA IV/10, Warschau. — »Grieg« von *Stanislaw Niewiadomski.* — »Meine Erinnerungen an ›Boris Godunoff‹« von *Fedor Schaljapin.* — »Die japanische Musik« von *Stefan Lubieński.* — »Die Ausstellung in Frankfurt« von *Mateusz Gliński.* Der Autor behauptet, daß vom Komitee der Ausstellung Fehler gemacht worden seien. Die einzelnen Sektionen seien nicht gleichmäßig behandelt worden. *Eberhard Preußner*

MUSIK UND REVOLUTION 1927/10 (Oktober), Moskau. — »Unser Frühling«. Die eingehende Betrachtung schließt mit Lunatscharskijs Worten: »Unsere Kultur ist Frühling, Morgen, Jugend; ist ganz auf die Zukunft gerichtet, die nicht nur eine glückliche Zukunft der SSSR-Völker ist, sondern auch die größte Umwälzung der Welt bedeutet, die dem bisher sinnlosen und chaotischen menschlichen Leben auf Erden endlich einen Sinn gibt.« — Schluß des Aufsatzes »Über die Vorbereitungen für die Arbeit in den Klubchorkollektivs« von *N. Demjanoff.* — »Alexander Krein« von *L. Ssabanejew.* »Krein, Komponist der national-jüdischen Richtung, wirkte 1918 als akademischer Sekretär an staatlichen Musikinstituten und arbeitete gleichzeitig im Staatsverlag für Musik. Seit 1923 bis auf den heutigen Tag widmet er sich ganz dem Jüdischen Theater.« — »M. F. Gnjessin und sein Werk« von *Anatolij Drosdoff.* »Gnjessin, 1883 in Rostoff am Don geboren, ein hervorragender musikalischer Denker, ist einer der ersten Komponisten, in dessen musikalischen Schöpfungen sich die Ideen des revolutionären Kampfes und Sieges spiegeln (›Sinfonisches Monument‹).« — »Die Musikwissenschaft der letzten zehn Jahre« von *M. Iwanoff-Boretzkij.*

M. Küttner

K R I T I K

BÜCHER

RICHARD BENZ: *Die Stunde der deutschen Musik. II. Band.* Verlag: Eugen Diederichs, Jena 1927.

Wenn man diese genau 200, sprachlich außerordentlich hochstehenden, von heiligem Ernst und idealistischer Begeisterung durchglühten Kapitel durchgelesen und durchdacht hat, so möchte man den Verfasser, besser vielleicht gesagt: ihren Dichter, am liebsten nur rühmen und preisen. Und doch, es geht beim besten Willen nicht, denn ehrlich und scharf besehen, ist er — vom ernstlichsten Standpunkt des heutigen Musikers aus erfaßt, und wir können und wollen diesen nicht verleugnen, — leider nur ein verstiegener Philister, der nach der Methode verfährt: »Was ich nicht verstehe, mach ich lächerlich, auf daß mein eingeengtes Weltbild seine Theodizee erhalte.« Das klingt hart; aber jemand, der aus solchem Grade von Unverstand Wagner einzig zum »asiatischen« Dämon verzerrt, ihn als Schriftsteller einen »schlechten Journalisten mit östlichem Einschlag« schilt, seine »Meistersinger« geradezu unterschlägt, um ihn einzig als Mischer von Rauschgiften und Wortsklaven hinzustellen (letzteres, als hätten allein die plakathaften Wolzogenschen »Motivtafeln« recht und als hätte Alfred Lorenz nie W.s sinfonische Formenwelt aufgewiesen), wer derart unverstehend Bruckner — den er der Einfachheit halber mit Mahler unter einer Firma vereint — als grotesken Stümper schmäht, wer einen Schumann und Brahms und Hugo Wolf aus Unfähigkeit zu auch nur halber Bewältigung einfach beiseite läßt, der verdient nichts Besseres. Es ist ja schließlich kein Kunststück und kein sonderliches Verdienst mehr, Beethovens Sinfonie maßlos zu vergolden und sich Schuberts Lieder sozusagen als Flötenstücke bewundernd vorzunehmen; aber zu behaupten, Deutschland hätte den Weltkrieg verloren, weil es nicht seinen nachbeethovenischen Komponisten das Komponieren verboten hätte, denn — »wer lahm und taub ist, soll auch noch stumm bleiben« — das *grenzt* nicht an Narrheit, das *ist* Narretei. Und wozu das alles, die krampfhafte Bemühung, das virtuose Handhaben von tausend Viertel- bis Halbwahrheiten? Um zu beweisen, daß die Stunde der »deutschen Musik« mit dem Jahre 1827/28 schöpferisch geendet habe und wir nun einzig noch die Aufgabe haben könnten, das klassische Erbe von Bach bis Beethoven (wie Benz es versteht) im Bewußtsein aller weiter auszubreiten; Produktion ist Verbrechen, Reproduktion Gottesdienst. Dabei wehrt Verfasser sich aber entschieden, das sei Spenglerscher Pessimismus, im Gegenteil: nur sei »der« schöpferische Strom künftig nicht mehr in der Musik, sondern einzig in der Dichtung auffindbar, wohin er nach einer altdeutschen Dichtungsblüte über die Epoche der gotischen Dome und die »Stunde der deutschen Musik« zurückkehre. Man denkt: soll auch diese Hekatombe wie die von Wolf und Petersen Stefan George geopfert werden? Nein, er ist ja Renaissancefeind und allüberzeugter Gotiker, also führt er die neue Höhenlinie von Clemens Brentano und Jean Paul zu — Alfred Mombert. Im Grunde krankt sein ganzes Gebäude an einer ähnlichen konstruktiven Willkür wie kürzlich ein weit besser fundiertes von W. Pinder (Das Problem der Generation), dieses jedoch bezeichnenderweise wieder mit ganz anderem Ergebnis: »die« Kunstgenialität muß in der deutschen Volksgeschichte immer eine Rundreise machen, es scheint den Betrachtern so gut wie unmöglich, daß sie sich einmal in *zwei* Künsten zugleich manifestiert oder auch einmal überall geschwiegen haben könne, etwa wegen einer allgemeinen Talsenke des geistigen Lebens. Nein, sie *muß* —; aber schon die Begrenzung der Künste zeigt die Willkür — während Pinder die Dichtkunst ganz beiseite läßt, statt dessen die Musik unter die bildenden Künste einbegreift, um die Blütezeitenkette »Architektur, Plastik, Malerei, Musik« herauszubringen und dann etwa zu behaupten »die Musik um 1500 *mußte* unbedeutend sein« (aber Finck, Stoltzer, Hofhaimer, Senfl?), »die bildende Kunst um 1800 desgleichen«, baut Benz sein Geschichtsbild eben aus der Abfolge von Dichtung, bildender Kunst, Musik und wieder Dichtung zusammen. Man könnte es nach Geschmack und Laune auch noch wieder anders machen (ich brauche z. B. nur die Barockarchitektur als ersten Ranges zu betonen, dgl. die Polyphonie der alten Niederländer oder die Gregorianik — wer kann das bestreiten?), denn auf diese Art läßt sich alles »beweisen«. Aber ernstlich ist zu fragen, was eigentlich solche mit Prophetengroll und zürnendem Pathos vorgetragenen »Mythologien« sollen, wenn man (wenigstens bei Benz) sieht, wie wenig wirkliches Kennen und Wissen dahintersteht. Ich bin überzeugt, Benz ist nicht imstande, an einem einzigen der neun Brucknerschen Kopfsätze, die er als

»lächerlich« verurteilt, die Grenzzone zwischen zweiter und dritter Themengruppe aufzuweisen, würde solches auch achselzuckend als »musiktechnische Zumutung« ablehnen — aber die Kompetenz, als apokalyptisch ergrimmender Richter ganze Jahrhundertentwicklungen zu verdammen, erkennt er, erkennt sich heute bald jeder zu — Sachkenntnis könnte höchstens verwirren. Bedenkt man, welch mühsame Arbeiten ein wirklich exakter Historiker oft zu leisten hat, bis er auch nur *eine* Druckseite niederzuschreiben sich getraut, dann staunt man, wie da 200 Seiten lang schöne Sprache produziert wird, ohne daß ein auch nur halbwegs bewältigtes Material dahintersteht. Alle geistvollen Prägungen Benzens über den »einzigen deutschen Renaissancemenschen« Goethe usw. in hohen Ehren — selbst auf die Gefahr des billig naheliegenden Vorwurfs zünftlerischer Enge hin, glaube ich sagen zu müssen: letzten Endes gehört solche »Kulturphilosophie« doch nur zur »Belletristik«.

Hans Joachim Moser

ALOIS HÁBA: *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1927.

A. Hába, der Führer der Vierteltonbewegung, hat seine theoretischen Einsichten in diesem mit vielen Notenbeispielen versehenen Werk in deutscher Sprache (Revision von Dr. E. Steinhard) zugänglich gemacht. Ausgehend von den in Deutschland weniger bekannten tschechischen Theoretikern Skuherský, Stekker, Novák und Janáček entwirft Hába ein von den gewohnten Harmonielehren völlig abweichendes System. Neben der »klassischen« Terzenharmonik bestehen die eigenwertigen Lehrbegriffe anders gerichteter Zeiten, wie die Tetrachorde der alten Griechen und die damit verwandte Quartenharmonik der neusten Musik, die gerade aus der vielgegliederten Tonalität der slowakischen Volksmusik Anregungen für eine neue, hochdifferenzierte Klangorganisierung entnehmen kann. Aus der Wagnerschen Praxis der Tonzentralität entwickelt sich organisch die Logik der zahlreichen neuen melodischen und harmonischen Klangeinheiten mit ihren Umkehrungsmöglichkeiten, die zu einer neuen Theorie des chromatischen Systems und zur Aufstellung der Tetrachord-, der symmetrischen und asymmetrischen Leitern führen. Die natürliche Erweiterung findet die Chromatik in der Vierteltonmusik, die sowohl selbständig wie als Mischform von Halb- und Vierteltonmusik auftritt und ebenso wie die weitere Teilung in Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltöne von demselben schöpferischen Konstruktionsgesetz beherrscht wird.

Hábas Harmonielehre gehört mit der Fülle der Anregungen, der durchdringenden Schärfe des Analytischen, der intensiven, phrasenlosen Sachlichkeit und der Ehrlichkeit eines um die letzten Probleme bemühten Wissens zu den wenigen Werken dieser Gattung, die nicht langweilig sind. Als hochbedeutendes Zeitdokument darf das Werk als vorläufiger Abschluß der neueren Musiktheorie und als zusammenfassendes System eines traditionsbewußten und gleichzeitig schöpferisch ungestüm vorwärtsdrängenden Musikdenkens bewertet werden. Demgegenüber will es wenig besagen, daß der kritische Leser die Kombinations- und Variationsmethode des temperierten Systems hier nicht zum erstenmal kennenlernt, daß für die harmonische Entwicklung des 19. Jahrhunderts das immanente Umkehrungsgesetz der Riemannschen Funktionslehre (Regers Modulationstechnik in dem Beispiel von Stecker S. VIII!) und vor allem der geniale Fétis übergangen ist, der schon 1844 die heute eingetretene Umorganisierung von der latenten Klangverwandtschaft zur konstruktiven Klangfolge vorausgesehen hat. (Für die Abstraktionsfähigkeit im Musikalischen sei nebenbei auf die »Mikrooktave« der jüngsten experimentellen Psychologie hingewiesen, die die fiktive »Oktave« c—d [Sekunde] in zwölf »Halbtöne« teilt und bei musikalischen Versuchspersonen trotz der winzigen Intervalle normale melodische Vorstellungen hervorruft.) Übrigens ist der ästhetische Psychologismus mit der Unterscheidung von subjektiver Spannungseinfühlung und objektiver Klangerstarrung nicht mehr ganz zeitgemäß, wie auch Bedeutung und Absichten E. Kurths über die Didaktik des Nur-Theoretischen hinausreichen. Von solchen und ähnlichen Beiläufigkeiten abgesehen, bietet Hábas Harmonielehre in theoretischer Zusammenfassung das typische Bild der gegenwärtigen Lage: letzte, aufklärende Grenzwerte eines wissenden Zeitalters! Dahinter erhebt sich allenthalben die Frage nach der ethischen Bindung und Bändigung des an sich charakterlosen Intellekts. Das entzeitlichte Systemdenken eines historisch Gewordenen verheißt nur die Virtuosität eines schöpferischen Könnens. Manche nebensächliche Bemerkung Hábas deutet diese Problematik und damit

den Willen zur übersummarischen, aus verbindlichen Gemeinschaftskräften strömenden Weltgestaltung an. *Herbert Eimert*

CLARA SCHUMANN – JOHANNES BRAHMS: *Briefe aus den Jahren 1853—1896* im Auftrage von Marie Schumann herausgegeben von *Berthold Litzmann* in zwei Bänden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unter den schon zahlreichen Briefwechselbänden von und an Brahms nehmen diese beiden wohl den ersten Platz ein. Wie dem Meister schließlich kein Mensch zeit seines Lebens so nahe stand als Clara Schumann, so zeigt er auch keinem zweiten so sein Inneres wie dieser starken Frau. Wie innig das Band zwischen beiden war, erfahren wir erst hier. Es war eine freie Gewissensehe, die mit einem heftigen Liebessturm, noch zur Zeit der geistigen Umnachtung Schumanns, einsetzte und schon nach wenigen Jahren den Charakter eines freundschaftlichen Dienstverhältnisses fürs Leben annahm. Leider sind zahlreiche persönlichste Stücke dieses Briefwechsels von den Schreibern vernichtet worden. Doch ist diese Handlung der Scham so bezeichnend für diese beiden Menschen, daß gerade durch sie erst diese Briefsammlung ihr für sie charakteristisches Gepräge erhält. Den tiefsten Einschnitt hat offenbar Clara Schumann gemacht. Aus dem hohen Jahre ihrer Liebe 1855, wo die Briefe täglich hin und her gingen, fehlen alle Äußerungen von ihr, und sicher die entscheidenden von Brahms. Doch was uns gelassen wurde, gibt noch viel und Schönes. Es zeigt zwei Menschen, die über dem Verlangen nach Sinnenglück nie das Ringen um Seelenreinheit und -größe hintansetzten.

Vieles ermüdet in diesem Briefwechsel, und ist seiner Verbreitung nicht zuträglich. Die vielen alltäglichen Berichte über die Reisen, die das Leben der beiden zu stark erfüllten, können den, der nur den Kern dieser Persönlichkeiten erfassen möchte, nicht fesseln. Um diese Lebensbeichte so zu verbreiten, wie es herzlich zu wünschen wäre, müßte eine gekürzte Ausgabe, die nur das wirklich Bekenntnishafte, und dieses besser stofflich als zeitlich geordnet, brächte, gemacht werden, wie es Franz Werfel mit den Briefen Verdis tat. Hier liegt Material zu mehreren guten Büchern vor.

Bei beiden Schreibern tönt als Grundton die Klage ums Leben bald leiser, bald mächtiger auf. Brahms, der Machtvollere, wirtschaftlich weniger Gedrückte, war dennoch der seelisch schwerer Belastete. Er hat seine Lebensfreundin genug von seiner Zerrissenheit kosten lassen, und wenn sie ihm auch öfter zürnt und sich vorübergehend abwendet, so blieb sie doch die einzige, die dem großen Freunde »eine herrlich sanfte Auflösung der tollen Polyphonie des Lebens« zu bieten vermochte. Man stellt sie sich gern als die lebenstüchtige, gefeierte, erfolgreiche Künstlerin vor. Gewiß, das war sie. Nur zeigen leider ihre Selbstbekenntnisse in diesen Briefen, daß sie ständig kränkelte. Ihr Arm, ihre inneren Organe, ihre Nerven, ja ihr Gemüt versagten wechselnd und, wenn's schlimm kam, zugleich. Oft beherrscht sie Todessehnsucht: »Wenn's doch der Himmel mir auch einmal so gut machte, mich schnell hinweg zu nehmen, — recht bald.« (1858.) Und 1870: »Ich leide unter einem oft furchtbaren Gemütsdrucke. Du kennst ja mein Leben; von außen mag es wohl manchem ein glückliches erscheinen, innen aber ist's unsäglich traurig oft.« »Die Sorgen wegen der Kinder, die wirklich ins Endlose gehen,« ließen sie nie los, und die konnte ihr der Freund nur wenig erleichtern, wenn er sich auch wie ein Vater hilfbereit zeigte.

Es ist ein schönes, oft ergreifendes Lebensbuch, das weit über den Kreis der Musiker hinaus wirken sollte und wird, denn sein rein menschlicher Gehalt ist groß und echt.

Justus Hermann Wetzel

STAATL. AKADEM. HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN BERLIN, *Jahresbericht für die Zeit vom 1. Oktober 1925 bis zum 30. September 1927.*

Der Bericht der Hochschule beginnt mit zwei literarischen Arbeiten der beiden Direktoren. Von *Franz Schreker* lesen wir Proben aus seiner Operndichtung »Die tönenden Sphären«, von *Georg Schünemann* einen wertvollen Beitrag »Über Musikerziehung«, in dem Schünemann die Fragen einer experimentellen und erkenntnistheoretischen Musikpädagogik behandelt und hochinteressante Nachrichten über die psychotechnische Prüfung an der Orchesterschule veröffentlicht. Im eigentlichen Verwaltungsbericht erfahren wir Aufbau und Entwicklung zahlreicher neuer Hochschulgebiete wie: Seminar für Musikerziehung, Schauspielschule, Phonogramm-Archiv u. a. Die Aufstellung der Opern-, Konzert- und Schauspielaufführungen gibt selbst in der rein statistischen Aufzählung ein Bild von dem regen Leben und der gewissenhaft aufbauenden Arbeit, die an der Berliner Hochschule geleistet wird. Der Bericht, den zahlreiche Bildbei-

lagen veranschaulichen, dürfte ein nicht zu unterschätzendes Werbemittel für die Berliner Hochschule darstellen. *Eberhard Preußner*

MUSIKALIEN

ADOLF BUSCH: *Divertimento für 13 Soloinstrumente, op. 30.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Komponist läßt die Kunst des Divertimentos wieder aufleben. Das freilich aus dem Geiste unserer Zeit, ohne alles zu viele Historisieren. Natürlich: »Freiluftkunst« ist das nicht. Es wäre auch schade um die Fülle der Feinheiten und Delikatessen, die da im Winde verwehten. Thematik wie Faktur sind kerngesund. Der Zwiespalt der Janusköpfigkeit bricht das Werk nicht auf. Es steht fest in unseren Tagen als eine erfreuliche musikalische Tatsache.

Siegfried Günther

A. TANSMAN: *III. Streichquartett.* Verlag: Universal-Edition, Wien 1927.

Frische, leichtfließende Erfindung, knappe Form, liebliche Melodik, berückende Klangkombinationen sind unzweifelhafte Vorzüge dieses Werkes. Ein Nachteil ist es, daß es — wie mehr oder weniger jede polytonale Musik — mit Hilfe von Schemata aufgebaut ist. Solche Schemata sind: für die Melodie: die Pentatonik; für den Zusammenklang: die Mischung nichtverwandter Dreiklänge; für die Stimmführung: die Bevorzugung von Parallelen — hauptsächlich Quinten-, Dreiklangs- und Septakkordparallelen — in zwei, drei, vier und fünf (!) Stimmen; für die thematische Arbeit: das Ostinato; für die Form: die — fast klassische — Viersätzigkeit. Sie tummeln sich zwar so unbekümmert, so aufrichtig und mit so gutem Gewissen, daß man sie gern hinnimmt, sie stempeln jedoch das Werk deutlich zu einer Frucht einer Übergangsperiode. — Die Gesetze der Musik wirken in einer Zeit frei quellender Entfaltung unbewußt, blind wie Naturgesetze: die Logik *dieser* Musik ist allzu bewußt; sie entspringt aus einem Suchen, einer Wandlung. Sie ist nicht mehr das Alte, noch nicht das Neue.

Befremdend ist der übermäßige Gebrauch von Doppelgriffen. Selbst das beste Quartett wird nicht vermeiden können, daß viele Stellen mühsam und undeutlich klingen. Keines wird den fünf- und mehrstimmigen Klangzauber, der dem Komponisten vorgeschwebt hat, verwirklichen, und man fragt sich unwillkürlich, weshalb er sein Werk nicht für Streichquintett konzipiert hat.

Trotzdem werden Spieler und Zuhörer ihre Freude an dem Werk haben. *Paul Weiss*

ADOLF BUSCH: *Streichquartett in einem Satze für 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 29.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Im Aufbau sehr regerisch, besonders hinsichtlich der thematischen Kleinmotorik, die durch Umkehrung, Unterteilung und andere kleine Abwandlungen des elegischen, vom Violoncell gesungenen Eingangsthemas eine Fülle feinster Abstufungen gewinnt, allerdings damit auch bei nicht sehr einheitlicher Wiedergabe die Gefahr der Splitterwirkung heraufbeschwört. Der Quartettsatz trägt, wie alle Werke von Busch, das Gepräge ernster, verantwortungsbewußter Arbeit und darf auf die makellose Wiedergabe Anspruch erheben, die ihm einzig zu ansprechender Wirkung verhelfen kann. *Hans Kuznitzky*

JOHANN CHRISTIAN BACH: *Quartette für Flöte (oder Oboe, Klarinette, Geige), Geige, Bratsche und Violoncello op. 8.* Neuausgabe von *A. Küster* und *M. Glöder*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Diese zweisätzigen Quartette sind von ganz besonderem Melodienreichtum und von sanfter Gefühlsanmut in der Form. Musikliebhabern besonders zu empfehlen. Man beginnt zu merken, daß die sogenannte »Erneuerungsbewegung« unterschätzt worden ist. Volksmusik und Gebrauchsmusik beginnen wieder eine Rolle zu spielen. *Erich Steinhard*

THÉO YSAYE: *Quintette pour deux violons, alto, violoncelle et piano op. 5.* Edition Maurice Senart, Paris 1926.

Ein Werk von straffer Formung und ungewöhnlichem Schwunge seiner Außensätze, das ein sicherer und temperamentvoller Könner geschrieben hat, ohne doch eine starke eigene Note zu finden. Der innere langsame Satz fühlt die ganze Schwere und Gequältheit frühschönbergischer, nachtristanischer Sprache. Überall ist die Konzeption aus sinnlich warmem Klangempfinden geschehen, das alle Stufen, von der verschwommensten Weichheit bis zur grellsten Härte, bestreicht.

Siegfried Günther

VÄINÖ RAITIO: *op. 16. Kvintetti Pianolle, 2 Viululle, Altolle ja Cellolle.* Verlag: Fazer's Musikhandel, Helsingfors. J. Benjamin, Leipzig.

Dieses Quintett für Streichinstrumente und Klavier ist ein harter Bissen. Raitio, der finnische Komponist, der heute in der Mitte der Dreißiger stehen mag, ist ein Rhythmiker par excellence. Seine rhythmische Phantasie findet in den drei Sätzen die kribbeligsten Variationen heraus, seine Musik ist geladen mit Unruhe, die sich nur selten auf längere Zeit zu innerer Ruhe sammelt. Auch die Harmonik geht ihre eigenen Wege, nicht selten eine Stimmung hervorzaubernd, die aus der heimatlichen Landschaft geweckt zu sein scheint. In diesem Werke brodelt noch alles. Man staunt die technische Gewandtheit des Komponisten an, läßt sie uneingeschränkt gelten, ertappt sich aber oft bei der Frage: Muß das alles so kompliziert sein? Und zweifelt, denn man wird den Verdacht nicht los, daß vieles nur gewollt ist aus Freude an der Überwindung satztechnischer Schwierigkeiten und um dem Spieler »Probleme« aufzugeben.

E. Rychnovsky

H. E. RANDERSON: *Sextet for Voices.* Verlag: Oxford-University Press, London.

Das Sextett verlangt drei Frauen- und drei Männerstimmen. Es ist eine Vokalise. Text fehlt. Die angewandten Vokale sind a und u. Über die grundsätzliche Frage, ob man mit menschlichen Stimmen allein, ohne Hinzunahme des Wortes, ein ausdrucksvolles Klangbild schaffen kann, braucht man nicht zu debattieren. Das ist ebensogut möglich wie mit Instrumenten. Voraussetzung ist ein Ensemble von schönen, kultivierten, zueinander abgestimmten Organen, treffsichere und im Gemeinschaftssingen geübte Sänger. Selbstverständlich sind solche Gesänge ohne Begleitung vorzutragen, nicht in temperierter, sondern in reiner Stimmung. Der Klavierton würde außerdem die Klangfarben trüben und dem individualistischen Klang der Stimmen Abbruch tun. Mit der Form kann man sich also ohne weiteres einverstanden erklären. Nun handelt es sich um den Wert der Komposition. Dieser ist recht dürftig. Die Musik kann kaum als etwas anderes wie als Vorwand zum Singen gelten. Ich gebe zu, daß das Stück bei tadelloser Wiedergabe akustisch reizvoll wirken könnte. Je mehr man aber die Ausdruckform anerkennt, um so größer werden die musikalischen Ansprüche; man kann sich dann nicht mehr mit dem akustischen Eindruck begnügen. Man wird Gehalt fordern. Und daran ist Randersons Komposition arm. *Rudolf Bilke*

KURT THOMAS: *Sonate in d-moll für Violoncell und Klavier op. 7.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine starke Musizierfreudigkeit durchpulst dieses Werk: Figurenreiche Bewegtheit im kontrastierenden Themenaufbau, Anhäufung und Schärfung rhythmischer Gegensätzlichkeiten und satztechnisch-harmonische Kühnheiten im kontrapunktierenden Stil bewirken eine bunte Fülle der Gestaltungen, ohne daß der Faden abreißt. Die Ausdrucksskala enthält die gemessene Feierlichkeit des ersten Satzes so gut wie den Zyklopenhumor der Einleitung des dritten Satzes oder etwa die schwellende Zierlichkeit mehrerer Zwischenallegrettos. Die formende Kraft, die das alles in den einenden Rahmen eines ordnenden Kunstwillens spannt, erweist sich als eine bedeutende Kunstäußerung. Der Aufstieg gegenüber den schon früher herausgekommenen Kammermusikwerken ist unverkennbar und hat ein Werk werden lassen, das die nicht übermäßig liebevoll bedachte Gattung erfreulich zu bereichern geeignet ist. *Hans Kuznitzky*

JULIUS WEISMANN: *Sonate für Violoncello und Klavier op. 73.* Jungbrunnenverlag, Offenburg.

Konventionell in Form und Erfindung, lauwarm im Gefühl. Diese Sonate wird vie gespielt werden. *Erich Steinhard*

CYRIL SCOTT: *Pastoral und Ree l.* Vio oncello and Piano. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Folklore Monotonie ohne tiefere Bedeutung.

Erich Steinhard

AUGUST HALM: *Bühnenmusik* II. Heft: *Musik zu Shakespeares »Viel Lärm um Nichts«.* Partitur. Bärenreiterverlag, Kassel.

Der Wickersdorfer Pädagoge bietet hier eine volkstümliche, mit Klavier, Streichtrio und Flöte instrumentierte Musik, voll frischen Gemüts, die den Schulzwecken, für die sie wohl bestimmt ist, vollauf entsprechen wird.

Erich Steinhard

PAUL GRAENER: *Gotische Suite, op. 74,* für Klavier und Orchester. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Es ist nicht die Verästelung in eigentlicher Polyphonie, die das »gotische« des Titels rechtfertigt, obwohl im letzten der vier Teile mit seiner archaisierenden, kraftvoll ausholenden Akkordik der strengeren Führung Raum

gewährt wird. Durchweg herrscht, abseits von eigentlich impressionistischer Klügelei, ein herber Ton im ganzen Verlaufe der Neuheit, die auch in der Klavierfassung Pianisten zu reizen vermöchte, die die Tasten dienstbar machen wollen einer fast mittelalterlichen Strenge und der Unberührtheit von jeglicher sentimentalen Anwandlung. *Wilhelm Zinne*

JOSQUIN DES PRÉS: *Werken, uitgegeven door Dr. A. Smijers.* Lieferung XI, II. Missa la sol fa re mi. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam — Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Diese 1502 zuerst erschienene Messe trägt mit Recht den Namen ihres Themas: nicht nur das Kyrie ist auf die Noten a g f d e zu singen: auch alle anderen Sätze der Messe bringen immer wieder, als Cantus firmus, in kunstreicher Verbreiterung und Verkürzung dieses eine Thema — und ein solches Wunderwerk des Kontrapunkts soll nach dem alten Chronisten durch einen Ausspruch in schlechtem Französisch »Lai-se fai-re moy« inspiriert sein! *Peter Epstein*

ROBERT KAHN: *op. 78. 25 zweistimmige Kanons.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese zündenden, leicht ausführbaren Kanons sind einzeln oder im Chor mit oder ohne Klavierbegleitung zu singen. Die Worte sind meist alten Volksreimen entnommen. Sie haben nur den einzigen Fehler, daß sie oft zu kurz sind. *Emil Thilo*

HANS GÁL: *Herbstlieder. Fünf Gesänge für vierstimmigen Frauenchor a cappella op. 25.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Umso feiner meistert der Komponist diesen schwierigen Vokalsatz. Es ist alles dem textlichen Inhalt getreu angepaßt, für die Singstimmen sehr ausdrucksvoll und harmonisch abwechslungsreich dargestellt. Die Intonation dieser a cappella-Chöre dürfte manche Schwierigkeiten bieten. Das Regenlied (C. Flaischlen) mit seiner stimmungsvollen Ostinato-Figur der beiden tiefen Stimmen, sowie »Erhebung« (Rainer Maria Rilcke) mit der breiten, selten schönen Schlußsteigerung seien besonders hervorgehoben, alle Gesänge kultivierten kleineren Chören, z. B. Madrigalvereinigungen aufs wärmste empfohlen. *E. J. Kerntler*

OTTO SIEGL: *op. 55. Drei Sopranlieder für Gesang und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Gesucht und banal, routiniert und wirkungsvoll; mittelschwer. *Paul Weiss*

LODOVICO ROCCA: *Quatro melopee su epigrammi sepolcrali Greci.* Vier Lieder für eine hohe Stimme mit Klavierbegleitung. Verlag: F. Bongiovanni, Bologna.

LODOVICO ROCCA: *Lo sposo Thio alla sua Atti e la risposta della sposa.* Eine erweiterte Fassung des dritten Liedes aus obiger Sammlung, für Tenor und Sopran. Ebenda.

Die Kritik des Fachmanns: Das griechische Epigramm war eine wertvolle Kunstform: ein scharfpointierter, knapp ausgedrückter Gedanke. *Diese* Grabesepigramme sind allerdings platt und weitschweifig. Wozu sind sie in Musik gesetzt? Ist es überhaupt möglich, zweitausend Jahre alte Mumien zum Leben zu erwecken? — Eine gut deklamierte Singstimme, eine aus belanglosen Motiven und verbrauchten Klängen ohne innere Logik zusammengesetzte Begleitung: eine seichte und langweilige Musik. Zum Überfluß ist die deutsche Übersetzung nicht zu brauchen.

Das Urteil des Musikliebhabers: Ein Zauberer, dieser Rocca! Wie aus Fleisch und Blut stehen sie vor uns: der untröstliche Gatte, der seine tote Frau beweint; die Jungfrauen von Miletos, die den Tod suchen, um dem Feind zu entrinnen; der achtzigjährige Greis, das häßliche Alter und den unvermeidlichen Tod bejammernd. Jedes Lied ein Bild von unübertrefflicher Lebendigkeit und Charakteristik, eine Musik mit einer veranschaulichenden Kraft, als könnte sie sprechen und malen.

Ich halte es mit dem Liebhaber.

Paul Weiss

OTTORINO RESPIGHI: *Vier schottische Lieder, für eine Singstimme und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Diese von Meisterhand gesetzten Gesänge atmen echten folkloristischen Geist. Was neben der im Original beibehaltenen Singstimme in der Klavierbegleitung steht, schildert trefflich das eigenartige Lokalkolorit (besonders in der Nachahmung der Dudelsackpfeife) des schottischen Hochlandes. *E. J. Kerntler*

BACH: *Chaconne d-moll für Orgel bearbeitet von Arno Landmann.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Aus Gründen der weiteren Popularisierung des monumentalen Bach-Werkes für Solovioline

ist die Übertragung auf die Orgel zu begrüßen, zumal sie von einem so ausgezeichneten Praktiker wie Landmann erfolgte. Dem Kenner und Musiker wird die Urform immer die gegebene bleiben. *Fritz Heitmann*

ARNO LANDMANN: *Choralphantasie über »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«, »Vom Himmel hoch«, »O du fröhliche« op. 13 für Orgel mit Frauen-Fernchor ad lib.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Eine mit glücklicher Hand geformte Weihnachtsmusik. Die angegebenen Choräle sind in geschickter Weise mit- und nebeneinander verwendet, der Fernchor bringt sehr reizvolle pastorale Tönung. *Fritz Heitmann*

OTTO BARBLAN: *Variationen für Orgel über Bach, op. 24.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Ein ernster Musiker, der sich mit dem Bach-Motiv auf seine sehr zu achtende Weise auseinandersetzt. *Fritz Heitmann*

WALTER SCHULZE-PRISCA: *Die Entwicklung des Bogenstriches auf der Violine.* Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Jeder Violinlehrer sollte sich eingehend mit dieser Schrift beschäftigen, in der ein hervorragender Geiger auf Grund langjähriger Erfahrungen mit der fast allgemein verbreiteten Anschauung bricht, daß dem Handgelenk die größte Bedeutung beim Bogenstrich zukommt. Er will im Gegenteil nachweisen, daß für eine künstlerisch wohlgepflegte Beherrschung des Bogens die Finger der rechten Hand verantwortlich sind. Er baut also die Bogenführung und demnach auch die einzelnen Stricharten auf den Fingerspielbewegungen auf und bringt dazu zahlreiche, auch bildliche Erläuterungen. *Wilhelm Altmann*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die wertvollste künstlerische Darstellung des *Joachim-Quartetts* ist die von *Ferdinand Schmutzer*. Die berühmte Radierung können wir heute in einer guten Wiedergabe bieten. Über ihre Bedeutung bleibt kaum noch etwas zu sagen. Packend ist die Lichtwirkung, die von dem Notenpapier ausstrahlt. Die Porträtähnlichkeit wirkt frappierend, sowohl des königlichen Primarius, wie Halirs, Wirths und des etwas zu weit in den Hintergrund geschobenen Hausmann.

Das *Rosé-Quartett* ist die letzte große Arbeit des bekannten österreichischen Graphikers *Oskar Stössel*, ein ausgezeichnetes Gegenstück zum Joachim-Quartett seines Lehrers Schmutzer. Daß es dem Künstler gelang, dabei doch individuell zu bleiben, muß besonders anerkannt werden. In viereinhalb Wochen waren die Vorstudien und diese umfangreiche Platte vollendet, auf der fast alle Techniken vereinigt sind: als Strichätzung begonnen, mit Feile, Kaltnadel und Schabeisen nachgearbeitet, die großen starken Striche mit dem Diamant aus dem Kupfergrund herausgeholt, wie uns Dr. Bruno Binder in Graz berichtet. Vor einigen Jahren versuchte Max Oppenheimer in einem Ölbild und in einer Radierung dasselbe Thema als Problem der absoluten Kunst zu gestalten, indem er Musik ins Malerische und Graphische übersetzte. Stössel, dem die Erscheinungsform aber wertvoll genug ist, um dargestellt zu werden, strebt vor allem nach individueller Charakterisierung. Wie eindrucksvoll heben sich diese vier markanten Köpfe: Rosé, Fischer, Walter und Ruzicka, ab. Das Blatt ist aber nicht nur eine hochwertige Porträtleistung, es ist auch ein ganz hervorragend gut komponiertes Schwarz-Weiß-Duett.

Das *Böhmische Streichquartett* hat *Čeněk Kvicala* auf den Stein gezeichnet. Hier sind die vier Künstler Hoffmann, Suk, Herold, Želenka (wie auf dem Joachim- und dem Klingler-Blatt) bei der Ausübung im Spiel fixiert, im Gegensatz zu der Auffassung Stössels beim Rosé-Quartett, auf dem die Genossen im freigehaltenen Porträtstil gegeben sind. Die Zartheit der Linienführung mit den leicht betonten Konturen, die angenehme Rundung, die ungesuchte Haltung der Spielenden, die Leichtigkeit des Stiftes hielt den Zeichner nicht davon ab, den Dargestellten höchste Porträtwahrheit zu verleihen.

Eine Lithographie ist auch das *Klingler-Quartett* von *Walter Kurau*. Seine Zeichnung atmet Flottheit und Schwung. In ihrer Eindringlichkeit, der originellen Strichelung zeigt sie formell packend die enge Gebundenheit der vier Künstler Karl Klingler, Heber, Fridolin Klingler, F. von Mendelssohn, repräsentativ gehoben, ihrem Vortrag mit Andacht, ja Feierlichkeit hingegeben.

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Spannung auf der ganzen Linie. *Klemperer* beginnt. In der *Staatsoper* am Platz der Republik, die bis auf weiteres der einzige Schauplatz aller Operntätigkeit von Staats wegen sein wird, ist seit Wochen, seit Monaten das Erneuerungswerk Klemperers vorbereitet worden. Ganz gegen jede Ökonomie, in diesen Zeiten gedrückter Wirtschaft, ist das Haus für eine Reihe von Abenden geschlossen, um für den großen Abend des Beginns der Ära Klemperer eingerichtet zu werden.
Was sich daraus ergibt, ist enttäuschend: »Fidelio« von einer bedeutenden, aber allzu grundsätzlichen Persönlichkeit dogmatisch so umgedeutet, daß die Vernunft zwar nicht schlecht dabei fährt, wohl aber die Musik, die sich ja in ihren höchsten Momenten gegen die Vernunft wendet.
Es war sehr viel von einer Ensemblekunst gesprochen worden, die ohne Stars lediglich die Idee der Musik ausdrücken sollte. Aber weder war das Ensemble, das hier wirkte, ganz Klemperer zu eigen, noch war es imstande, durch seine Geschlossenheit alle die Mängel zu ersetzen, die dem gesanglichen Teil anhafteten. Die neue Sachlichkeit in der Musik ist ja gewiß irgendwie begründet, aber ihre Übertreibungen, wie sie bei Klemperer auftreten, können nur schädlich sein. Sie beruhen auf völliger Verkennung der Oper als Gattung, die ja nun einmal an dem Reiz der menschlichen Stimme hängt. Wird diese vergewaltigt, so fällt die Oper in sich zusammen. Es wäre bequem, sich auf Beethoven zu berufen, dem ja immer mangelnder Sinn für die menschliche Stimme nachgesagt wird. In der Tat aber hat Beethoven selbst dies als die Schattenseite seiner Kunst empfunden und eben gerade darum eine Oper geschrieben, weil er das Menschliche, das Ethische nicht besser als durch das Singorgan auszusprechen gedachte.
Wenn sich Klemperer hartnäckig gegen das »espressivo« wehrt, so gerät er in die Gefahr, nicht nur alles Tragische und Herbe zu überbetonen, sondern auch der Trockenheit zu verfallen. Auch hier also macht sich das Schlagwort von der Unromantik als richtunggebend unheilvoll geltend. Der Rationalismus, der sich am Schauspiel befruchtet, will in der Oper siegen.
Unterstützt wurde dies durch die Inszenierung *Ewald Dülbergs*, den Klemperer zu seinem Kunstgenossen gemacht hat: das Würfelförmige beherrschte die Bühne. Der Phantasie blieb nur geringer Raum zur Betätigung. Die Regie spielte ihren Haupttrumpf in der Vermännlichung der Leonore aus, die wir als Gewinn buchen wollen. Im übrigen war die Krampfhaftigkeit der Geste störend. Das Militaristische in neuer Form trat auf. Der Geist der Französischen Revolution wurde gewaltsam in den »Fidelio« hineingedeutet, der doch schließlich nicht nur eine Weltanschauung, sondern auch ein Einzelschicksal darstellen will.
Die Einzelleistung also, mit Ausnahme der des Dirigenten, der seine Anschauung höchst tatkräftig verteidigte, rückte in den Hintergrund. Man mag in der Leonore der dramatisch belebten *Rose Pauly* ein paar interessante Züge feststellen: sie war doch mit ihrem unsteten Ton als Sängerin unerfreulich. Noch wäre *Hans Fidesser* als Florestan zu nennen, der mindestens nichts gegen die Rechte der menschlichen Stimme unternahm. Es bleibt nach alledem abzuwarten, ob Klemperer den Weg, den er in Wiesbaden beschritten hat, in Berlin ohne Abstriche weiter verfolgen will, oder ob er seinen gegenwärtigen Standpunkt einer Überprüfung unterziehen wird.
In der *Städtischen Oper* die Wiedererweckung von »Pelleas und Melisande«. Sie hatte etwa zwanzig Jahre für Berlin, eigentlich für ganz Deutschland geschlummert. Ein paar Aufführungen in Gregors längst verflossener Komischer Oper, dann versank dieses Werk Debussys, das sein Wesen und seine Art für das große Publikum auf den Generalnenner bringt. Da hört' ich es im vorigen Jahre wieder in der Pariser Opéra Comique. Überflüssig, von dem Konservatismus zu reden, der die Pariser Oper jenseits der europäischen, jenseits der Weltoper stellt. Aber es gibt Stunden, in denen man solche Verfestigung der Tradition segnet. Pelleas und Melisande war, nach einigen Jahren, möglichst in der Urbesetzung wiedererstanden. Das heißt: der Rahmen der Inszenierung hatte sich nach nahezu 25 Jahren nicht verändert, und Mary Garden, nach einem Zwischenspiel als Direktorin der Chicagoer Oper, der sie als Sängerin angehörte, war die Melisande geblieben. Wäre das hierzulande denkbar? In Paris störte das nicht nur nicht, sondern steigerte den Zauber dieser Aufführung, die André Messager, wie einst im Mai seines Lebens, leitete. Ja, sie wurde zauberhaft, diese Darstellung von »Pelleas und Meli-

sande«. Denn Wort und Ton, von suggestiver Deutlichkeit, sprachen eindringlich zu Ohr und Seele der Zuhörer. Zauber des Intimen, der vergessen ließ, wie viele Abenteuer indes die Musik erlebt hatte.

Nun sollte sich das Wunder in der Städtischen Oper der Reichshauptstadt vollziehen. Die zarte Blässe dieser Partitur, mit leisem Hauch der Verwesung, zog *Bruno Walter* an. Was von Tristan, besonders aber von Parsifal durch sie hindurch klingt als Abglanz des Unwirklichen, zog ihn in seinen Bann. Gewohnt, sich des Abseitigen, des Vergessenen anzunehmen, wollte er die entschlummerte, halb vergessene Musik wieder ins Leben zurückrufen. Dies reizte ihn um so mehr, als ja das Orchester, dank seinem Einfluß, sich im Klange so sehr verfeinert hat, daß es für die höchsten Aufgaben reif ist. So war es auch für den Pelleas reif geworden. Und es ist hinzuzufügen, daß der Instrumentalkörper die melodische Psalmodie auf der Bühne gar wundersam untergrundete. Die Bühnenbilder hatte *Ludwig Kainer* entworfen; ein Künstler also, der die ganze moderne Bewegung zwar miterlebt hat, sich aber doch nicht auf Stilisierung festlegt, sondern mit Geschmack der Illusion dient. Seine Phantasie hat gerade hier, und je weiter die Handlung vorrückte, mit desto größerem Erfolge die Vorgänge in eine eigene Sprache des Dekorativen übertragen.

Es ist aber nicht zu verschweigen, daß auch ein seltenes Niveau der Aufführung die berauschende Wirkung einer Pariser nicht aufkommen noch die Kritik an dem verstummen ließe, was nun einmal hinter uns liegt. Wir spüren mehr als je, daß eigentlich der Klavierkomponist Claude Debussy Eigentümlicheres und Entscheidenderes ausgesprochen hat als der Schöpfer von Pelleas und Melisande, der doch im wesentlichen hier ein blasser, feiner Wagnerianer bleibt und nur höchst selten, zumal in den letzten Szenen, seine Art überzeugend zur Geltung bringt. Es ist eben die äußerste Spiegelung des Wagnerischen im Franzosentum, die uns hier gegenübertritt. Wenn Kraft Zeichen des Genies ist, war Debussy bei aller Feingeistigkeit keines. Trotzdem bleibt sein Werk historisch, und es ist ein Verdienst, seine Wirkung mit dem Aufgebot bester Mittel, höchster Meisterschaft von neuem erprobt zu haben. Der Tenor *Hans Fidesser* ist ein Pelleas, der lebt, liebt und duldet wie *Lotte Schöne* die Melisande. Dagegen konnten die grotesken Bewegungen *Ludwig Hofmanns* als Golo für die Charakteristik des armen Mannes wenig leisten. *Karl Heinz Martin*, erfolgreicher Jonny- und Pelleas-Regisseur zugleich, hätte das merken müssen.

Adolf Weißmann

BAMBERG: E. T. A. Hoffmanns »Undine« wurde aus dem besonderen Anlaß des *125jährigen Bestehens der Bamberger Bühne*, an welcher der große Romantiker 5 Jahre lang in seiner ganzen Vielseitigkeit wirkte, in einer mit aparten Mitteln durchgeführten Festvorstellung zu wohlgelungener Darstellung gebracht. C. M. v. Weber nannte die »Undine« nach ihrer Uraufführung in Berlin, »ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile der benützten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und gewissermaßen untergehend eine neue Welt bilden.« Wir, die wir durch das Werk Richard Wagners seit langem an einen höheren Grad der Verschmelzung aller Teilkünste gewöhnt sind, werden natürlich von dem Hoffmannschen Werk nicht mehr so unmittelbar berührt wie Weber und seine Zeitgenossen. Und doch war die Aufführung des sonst nie gehörten Werkes ein ungetrübter Genuß für denjenigen, der es verstand, »sich in den Geist der Zeiten zu versetzen«. Dem kam die Regie *Hans Fialas* schon rein äußerlich entgegen: In gleicher Höhe mit dem Publikum saß das Orchester in bunten Biedermeierkostümen an kerzenbeleuchteten Pulten, der Dirigent, *Paul Heiler*, waltete am Cembalo, also genau wie einst »Kapellmeister Kreisler«, selbst seines Amtes, und die Dekorationen waren in der naiven Art verklungener Zeiten (mit den auf die Leinwand gemalten Einrichtungsgegenständen) den in der Berliner Staatsbibliothek verwahrten Originalentwürfen von Hoffmann selbst nachgebildet. In Verbindung mit einer im ganzen trefflich gelungenen musikalischen Wiedergabe konnte so besonders im verdunkelten Raume der romantische Geist des beginnenden 19. Jahrhunderts fühlbar lebendig werden. *Franz Berthold*

CHICAGO-RAVINIA: »Sommeroper« in Chicago-Ravinia ist nicht mit jenem von einem nachsichtigen Lächeln begleiteten Achselzucken, das im allgemeinen derartigen Veranstaltungen zuteil wird, abzutun. Was dort geboten wird, ist »Große Oper im Sommer«, und das Repertoire setzt sich aus den besten Opern, die von erstklassigen Sängern gesungen werden, zusammen. Die Chicagoer scheuen nicht den weiten Weg von 22 (amerikanischen) Meilen, um auch im Sommer den Genuß einer

Oper zu haben. In Sonderzügen und Automobilen strömen sie hinaus und füllen allabendlich das Theater bis auf den letzten Platz. — Auf der langen Liste der Sänger stehen Namen wie *Julia Claussen*, *Ina Bourskaya*, *Elisabeth Rethberg*, *Florence Macbeth*, *Edward Johnson*, *Giovanni Martinelli*, *Guiseppe Danise*, *Virgilio Lazzari*; das Orchester besteht aus zirka 60 Mitgliedern des *Chicago Symphony Orchestras*. Als Gast sang *Marion Talley* einmalig in einer Vorstellung von Rigoletto. Noch vor zwei Jahren eine junge, unbekannte Sängerin, wurde sie mit einer Plötzlichkeit und Schnelligkeit, die hier in Amerika scheinbar zur Regel wird, zu einer Berühmtheit, zu einer der am meisten besprochenen Persönlichkeiten auf der Bühne und zum Star der Metropolitan Opera in Neuyork.
Für ein längeres Gastspiel war die berühmte französische Sängerin *Yvonne Gall* verpflichtet worden. Sie besitzt den bei vielen Sängern zu vermissenden Sinn für die Bühne. In jeder ihrer Bewegungen ist sie wirklich menschlich, und Körper und Gesicht sind von der gleichen Ausdruckskraft beseelt wie ihr Singen. *Will Schneefuß*

DESSAU: *Kurt Atterbergs* vieraktige Oper »Das Wogenroß« erlebte im Friedrich-Theater zu Dessau ihre *deutsche Uraufführung*. Das schwedische Märchen vom Wogenroß, dem Herrscher der Gewässer und Schützer der Tiere und Pflanzen, das gegen die Natur frevelnde Menschen straft und sie erst nach einer guten Tat wieder aus seinem Zauberbann entläßt, bildet den Inhalt des Werkes. Kurt Atterbergs Vertonung, die ihre Wurzeln in den Nährboden schwedischer Volksmusik tief hineinsendet, hat dem Stoff gemäß mehr lyrischen Charakter und zeugt von blühender Phantasie und reicher Gestaltungskraft. In feiner Instrumentation malt der Komponist farbenfreudige Bilder einmal in gesund impressionistischer, zum anderen auch in stark realistischer Manier. Dr. *Hartmann* hatte mit Unterstützung des Bühnenbildners *Hahlo* das Märchenspiel auf das wirkungsvollste inszeniert, bei *Arthur Rother* lag der musikalische Teil der Aufführung in bester Hand, und alle Mitwirkenden vor und hinter der Rampe waren mit ausgezeichnetem Erfolg bei der Sache. Gleichfalls als deutsche *Uraufführung* ging nach dem »Wogenroß« *Kurt Atterbergs* pantomimisches Tanzspiel »Die törichten Jungfrauen« in Szene. Auch diese bühnenwirksame und musikalisch feingestaltete Kunstschöpfung wurde mit großem Beifall aufgenommen. Am Dirigentenpult stand der Komponist selbst.
Ernst Hamann

DRESDEN: *Uraufführung an der Staatsoper*. Diese Ankündigung stimmt zwar sachlich. Aber der Begriff, den man sich seit den berühmten Dresdener »Salome«-Tagen von einer Dresdener Opernuraufführung macht, erscheint trotzdem durch die Tatsache nicht erfüllt, daß man hier die Märchenoper »*Traumland*«, Text und Musik von dem Holländer *Brandts-Buys*, aus der Taufe heben zu müssen glaubt. Dieses »Traumland« ist nämlich eine reichlich unbedeutende Sache. Ihr Held ist ein Schulmeisterlein, das verliebt in die Tochter seines gnädigen Schloßherrn ist und nun in seiner Schulstube einschlafend träumt, wie er mit seinen Schuljungens eine verzauberte Stadt erstürmt und dort seine Liebste als Märchenprinzessin findet. Mit wenig Witz und viel Behagen ist die magere Handlung knapp abendfüllend hingezogen. Etlicher mitunterlaufender Märchenspuk ist ganz niedlich ausgedacht, und seine lustige Durchführung mit Dresdener Dekorationswundern unter *Staegemanns* flotter Regie war der eigentliche Lichtpunkt des Abends, wobei sich noch ein Chor frischer, vergnügt theaterspielender echter Schuljungen besonders hervortat. Die Solisten, *Max Hirzel* als Schulmeister, *Elisa Stünzner* als Prinzessin und *Willy Bader* als Traumgott, standen auf verlorenen Posten. Denn die Musik ist erschreckend leer und nichtssagend. Eine flotte technische Fingerfertigkeit ist das einzige, was man ihr nachrühmen kann. Aber gedanklich, sowie auch an wirklichen Gemütswerten ist sie so arm, wie man das von einem Künstler, dem vor zehn Jahren die immerhin recht netten »Schneider von Schönau« gelangen, gar nicht begreifen kann. *Eugen Schmitz*

ESSEN: Der neue Wind, der durch unser Theaterleben weht, hat uns bisher noch wenig »frohe Kunde« gebracht. Schon der zur Eröffnung gewählte »Palestrina« war trotz der guten Aufführung unter *Felix Wolfes*, in der sich besonders *Leo Husler* (Palestrina) und *Lothar Lessig* (Morone) auszeichneten, ein Mißgriff. Bei dem Mangel an Vitalität, der diese so hohe Anforderungen an Ausführende und Hörer stellende Legende ins Unendliche zu dehnen scheint, fand sie nur wenig Verständnis. Nicht viel besser ging es dem groß

aufgezogenen »Idomeneo« unter *Schulz-Dornburg*, unserem neuen Operndirektor. Trotz aller Stilechtheit bleibt er ziemlich problematisch, vor allem in der Inszenierung, die sich allzusehr an das 18. Jahrhundert hält und daher nicht überzeugend genug wirkt. Hier zeigen sich neben Husler, der etwas blaß sang, *Dodie van Rhyn-Stellwagen* und *Erda Schum-Bieler* als gute Gestalterinnen. *Rudolf Schulz-Dornburg* wurde dem Mozartischen dieser opera seria nicht immer gerecht, wie er uns überhaupt noch die große Probe seines gerühmten überragenden Könnens schuldig ist.

Ungetrübte Freude bereitet dagegen die unter der Oberleitung von *Kurt Joos* stehende Tanzbühne mit *Jens Keith* und *Werner Stammer*. Sie brachte eine Aufführung des »Dreispitz« von *Manuel de Falla* heraus, die, wenn auch die Musik reichlich harmlos ist, tänzerisch eine der besten Leistungen auf diesem Gebiete sein dürfte. Begeisternd schön sind auch die Bühnenbilder von *Caspar Neher*. Als neue Errungenschaft, die man gerne begrüßt, stellte sich im allgemeinen Repertoire (Wildschütz, Butterfly, Barbier) *Heinrich Blasel* vor.

Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: Es kam Verdis »Forza del destino« in der Bearbeitung von Werfel heraus. Das Verdi-Publikum blieb etwas ratlos, nicht des Werkes wegen, sondern weil ihm sein Verdi-Horizont durch die vier oder fünf gewohnten Opern abgesteckt ist und eine Störung des Horizontes Beschwerde macht. Tatsächlich will die Forza zu den fixierten Typen der hierzulande beliebten Verdi-Opern sich nicht schicken und hat so wenig die theatralische Evidenz des Trovatore wie die partikulare Konzentrationskraft der Aïda und des Otello. Wem es also um die Reinheit der Verdischen Opernformen geht, der mag die Forza ablehnen als unentschiedenes Zwischenwerk. Frage nur, ob die stilgeschichtliche Kritik Verdis die Gehalte seines Werkes zentral erfaßt. Denn sie setzt voraus, daß die Werke, jedes in sich, als Einheit verstanden werden müßten, die sich zusammen der höheren Einheit einer aufsteigenden Entwicklung einfügen. Es will aber vielmehr scheinen, als ob der Bestand jener Werke gerade an den Zerfall ihrer Einheit gebunden wäre und die große, wie sicher auch gestaltete Opernform nur das Mittel, die einzelnen Teile mit eben der theatralischen Sprengkraft zu laden, die sie in die Geschichte trägt. Nicht zufällig leben von Verdi Arien und Ensembles zumal; daß sie freilich leben, bedarf es der Werke, die absterben, um die Stücke freizusetzen. Von hier aus gesehen gewinnt auch das Problem von Verdis Texten, dem immer noch allzu musikdramatisch nachgefragt wird, einen völlig anderen Aspekt. Es sind jene Texte allein die blinkend geschlossene Klaviatur, die die Saiten der Affekte bewegt, deren jeder vom anderen übergangslos getrennt ist. Nur die psychologistische Umdeutung der Opernintention vermag dies bestimmende Verhältnis zu verkennen. Gegen das schicksalswütige Forza-Buch läßt sich dramaturgisch alles Erdenkliche einwenden, und seine Romantik ist in sich bereits so welk, daß zu seiner Beurteilung Marionettendramaturgie allein zuständig wäre. Aber wie dies Buch stumme Bewegungen über den Köpfen der Figuren vollführt, bringt es die Sterne zum Klingen, die in dürftiger Astrologie von den Figuren dargestellt werden. Kaum in einer anderen Oper Verdis hat das lyrische Selbst die objektiven Wahrheitscharaktere unvermittelter und konkreter getroffen als in der Forza; kaum anderswo ist die Gewalt der Nummer größer als hier: wie wenn die Nummer Zeichen wäre eines Ganzen, das nicht jene Oper ist. Man muß, ohne lang über das Stilgerechte sich zu ereifern, anerkennen, daß Werfel dies Zeichenhafte richtig gesehen und nach Kräften akzentuiert hat, wenn auch die drastische Anrede jener Gehalte sie zuweilen eher verstellt als aufdeckt. Allein es ist besser, wenn Alvaro sich immerhin an Dostojewskij orientiert, als wenn er zum dramatischen Individuum verfälscht worden wäre. Die Aufführung war besonders liebevoll, die Regie *Wallersteins* sparte nicht am Glanz des Auswendigen, der dem mythologischen Gebilde wohl ansteht, *Krauß* lieh sein Temperament, und *Gläser* als Alvaro sang ganz besonders schön. Man wünscht, daß die Aufführung dem Frankfurter Repertoire erhalten bleibt: wäre es auch gegen die Gewohnheit des Publikums. — Neu einstudiert wurden Hoffmanns Erzählungen, gewiß mit Recht, da der Geist und die Geistchen der vorgeblich romantischen Oper frisch geblieben sind, als wären sie verkapselt. Aber die Aufführung war nicht recht glücklich; musikalisch der breiten Tempi wegen, die die unausgeführte, in Pointen sich bewährende Musik in Operndimensionen exponierte, die ihr nicht angemessen sind; szenisch um der kunstgewerblichen Bemühungen willen, die im zweiten Akt sozu-

sagen einen Veronese zustande brachten, indem es vor lauter Bild keine Atmosphäre mehr gab, so daß ganz konsequent die entscheidende Spiegelarie fortblieb; und im dritten aus dem Mirakel, in völligem Mißverständnis des dämonischen Zwischenwesens der Figur, eine reichlich klappernde Todesallegorie machten. — Schließlich bleibt zu erwähnen ein Tanzabend der *Karsawina*, Absage an den Ausdruckstanz, als pures Ballett hinter jenem zurückgeblieben und einer vergangenen Gesellschaft zugeordnet, zugleich aber fortgeschrittener als der Ausdruckstanz, weil an Stelle der privaten Expression doch eine sehr verbindliche Verfügung über das Material steht. Es wäre Zeit, daß man auch im Tanz aufhörte, dies Können zu verachten. Bei der Karsawina triumphiert das Plusquamperfekt über das Perfekt und wird fast aktuell.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Im Stadttheater hat *Ottorino Respighis* fünfte Oper Die versunkene Glocke*) Mitte November ihre *Uraufführung* erlebt — mit damals lautem, jetzt bereits bescheidenem Erfolge. Auch seine vierte Oper »Belfagor« ward zuerst deutsch in Hamburg gesungen, wo dieser Musiker von Gewicht und Reife des Könnens, bereits seit seinem »gregorianischen« Violinkonzert viel Aufmerksamkeit gefunden, weniger gewiß als in den letzten Wochen seines Hierseins: keine Woche ohne Stücke von ihm. Die »Versunkene«, nach der vierten Darstellung als erledigt zu betrachten, ist von Guastalla, bei Kürzung des Inhalts von Gerhart Hauptmanns Märchendrama auf ein Drittel, ins Italienische übertragen. *Werner Wolff* hat diese Version ins Deutsche rückübertragen mit leidlichem Gelingen, ohne den klingenden Versen und Feinheiten der Schauspieldiktion, ihrem Singen von Licht, Luft, Sonnenhöhe und Märchenreiz ausreichend dienen zu können. Kleine Bindeglieder und Zutaten wie in Heinrich Zöllners »Versunkener Glocke« fehlen. Die Episode von der »Träne«, die Elfen, die Hauptpersonen sind bei beiden. Nur »Rautendels Heimkunft«, diese feinste Blüte, strich der Italiener, der aus fünf Akten vier bildete; denn er verlegte die lange Aussprache zwischen Heinrich und dem Pfarrer (über das Wunderglockenspiel) in die Mitte des dritten Akts, den dann die Angelegenheit mit dem Tränenkrüglein beschließt. Die Vorliebe Respighis für pariserischen Impressionismus (der fast ganz seinen ersten Akt umschwebt), sein zahmes Liebäugeln mit atonal verdächtigen Gehegen, seine diffuse Akkordik, seine klug untermalte Sprechtonwelt, sein schillernd schwebendes Instrumentalkolorit, seine oft nur angedeutete Anhänglichkeit an seinen Heimatduktus — all das findet sich in der »Glocke« wieder, die im Verlaufe indes die relative Geschlossenheit des ersten Akts nicht wieder erreicht und selbst glatte Strecken (wie oft im bürgerlich behäbigen zweiten Akt) nicht zu umgehen vermag, aber späterhin mit akzentuierter Vorliebe für dekorativ Instrumentales noch allerlei musikalische, wenn auch nicht eigentlich bühnenechte Vorteile gewinnt: mit verwaschenen Stimmungen, Reizsamkeiten, Künstlichkeiten, Modekomplexen und Widerspiegelungen des Moments; selten aber innerhalb seiner akustischen Experimente ein großes Empfinden. Die Darstellung, mehrfach auf untaugliche Sänger (Magda: *Emmy Land*; Rautendel: *Gertrud Callam*) gestützt, mit dem Glockengießer (*Graarud*) und der Wittichen (*Sabine Kalter*) und den Waldgeistern aber zureichend versehen, von Intendant *Sachse* auch szenisch begünstigt, hatte eine nur mäßig langende Orchesterleistung einzusetzen. — Als willkommenen Gast sah die Oper fünfmal *Lotte Lehmann* und einmal die noch mit vielerlei Vorbehalten zu bedenkende jüngste Bayreuther Brünnhilde *Nanny Larsen-Todsen*.

Wilhelm Zinne

*) Klavierauszug erschienen bei Bote & Bock, Berlin.

KASSEL: *Ernst Křenek* hielt aus Anlaß der hiesigen Erstaufführung seines »Jonny spielt auf« in der Gesellschaft der »Kunstfreunde«, der er nahesteht, einen einführenden Vortrag. Křenek wollte den Sinn seines Werkes erklären, indem er zu beweisen suchte, daß die Aufnahme neuartiger Elemente modernen Lebens, wie die des Jazz, des Lautsprechers und des Grammophons, des D-Zuges, des Autos und des Films ebensowenig merkwürdig sei, wie es nicht merkwürdig gewesen sei, in der alten Oper die Postkutsche zu verwenden, oder wie Richard Wagner seine Fabelwesen zu dramatisch-bühnenmäßiger Wirkung gebracht habe. Im übrigen wandte sich Křenek in verschiedenen Punkten gegen die Kritik, die lange genug, aber nicht immer in zureichender Weise über ihn zu Gericht gesessen habe. Ganz falsch sei es auch, den technischen Apparat der Oper zur Hauptsache zu machen, wie es verschiedentlich an großen Bühnen geschehen sei. Sein Werk sei ein Stück voraus-

setzungsloser Wirklichkeit, ohne Kritik, ohne moralische Wertung. Freilich sind Křeneks ästhetische Ausführungen weniger Thesen von allgemeiner Gültigkeit, als vielmehr Thesen einer Beweisführung ad hoc. Wenn er sagt, daß es eine bewußte Ironie im Drama nicht geben dürfe, dann muß man doch fragen, ob es erlaubt sei, sich in gleichem Atem mit »seinen« Meistern Shakespeare, Nestroy und Wedekind zu nennen. Und wenn man sagt, daß in der Oper die Musik nur ein Faktor neben anderen Faktoren sei, dann ist die Zitierung Mozarts als Kronzeuge auch nicht unbedenklich. Ästhetische Allgemeinsätze müssen schon so sein, daß man ihnen wohl eine andere Ansicht entgegenzusetzen vermag, daß man sie aber nicht ohne weiteres nach links oder nach rechts umbiegen kann. So einfach sind ästhetische Begründungen denn doch nicht, daß man die umgekehrte Wahrheit auch für richtig erklären dürfte. Die Aufführung am Staatstheater unter der Regie von *Ernst Legal* war sorgfältig und voller Stärke des Temperaments. Die Bühnenbilder waren technisch und räumlich gut gelöst, nur die Gletscherlandschaft war seltsamerweise von einer unverständlich primitiven Realistik. Das Werk wurde wohl mit Interesse aufgenommen, wenn sich auch der Urteilsfähige darüber klar wurde, daß Křenek die Synthese der verschiedenen musikalischen Elemente in praxi nicht so gelungen ist, wie er dies kunsttheoretisch anzustreben scheint. *Franz Reuß* wußte die Partitur mit Verständnis für Humor zu nehmen. Von den Solisten ist neben dem temperamentvollen Jonny des *Victor Mossi* die gesanglich und darstellerisch fein charakterisierte Yvonne der *Therese v. Lemheny* zu erwähnen. — In der letzten Novemberhälfte wurde von Legal Mozarts Entführung aus dem Serail neu inszeniert. Die Aufführung hatte musikalisch *(Robert Laugs)* und szenisch echt mozartischen Geist, wie er uns heute nahe kommt, während das Bühnenbild in farbiger und räumlicher Gestaltung keine restlose Lösung gefunden hatte. *Christian Burger*

LEIPZIG: Gegen Ende der vorigen Spielzeit gab es in der Leipziger Musikpolitik allerhand Stürme, hervorgerufen durch einen starken Wechsel im Personalbestand der Leipziger Oper. Für denjenigen, der etwas Einblick hinter die Kulissen hatte, war allerdings diese Aufregung, die bis in die Ausschußsitzungen der Leipziger Stadtverordneten ihre Wellen schlug, nicht ganz verständlich. Denn abgesehen davon, daß der Wechsel rein zahlenmäßig gar nicht so sehr denjenigen früherer Spielzeitwenden überstieg, war auch bereits nach den Gastspielen der neuverpflichteten Kräfte zu erwarten, daß der Wechsel im Personal für das Gesamtniveau der Oper nur von Vorteil sein würde. Nun sind die ersten Monate der neuen Spielzeit vorübergegangen, der zum guten Teil künstlich angefachte Sturm hat sich gelegt, und an Stelle der Erbitterung ist das Gefühl der Dankbarkeit gegen den Leiter der Oper *Gustav Brecher* rege geworden, der es selbst bei der außerordentlichen Knappheit an Sängermaterial nun doch verstanden hat, sich ein Ensemble zu verpflichten, an dem die stark wachsende Besucherzahl der Leipziger Oper allabendlich ihre helle Freude haben kann. Die neuverpflichteten Sänger haben nunmehr ausnahmslos gewichtige Proben ihrer Künstlerschaft geben können, und sie sind sowohl in Neueinstudierung wie im laufenden Spielplan mit gutem Erfolg beschäftigt gewesen. Besonders dankbar wird die vorgenommene feste Verpflichtung einer hochdramatischen Sängerin begrüßt. In *Maria Rösler-Keuschnig* ist für dieses Gebiet eine Kraft gewonnen, die in seltenem Maße stimmliche Größe mit künstlerischem Ernst und stilistischer Feinfühligkeit verbindet. Neben ihr wirkt als neuverpflichtete Zwischenfachsängerin *Marga Dannenberg*, deren Tosca und Tiefland-Martha zu den stärksten Temperamentleistungen gehört, die man seit längerer Zeit auf der Leipziger Bühne hören konnte. Ein ganz ausgezeichneter Ersatz wurde weiterhin für die mit dem Ende der letzten Spielzeit ausgeschiedene Soubrette Else Schulz-Dornburg gewonnen, und zwar mit *Mali Trummer* vom Nationaltheater in Weimar. In ihr hat die Leipziger Oper eine Künstlerin von ganz seltener Vielseitigkeit gewonnen; denn sie ist von der gleichen Spielfreudigkeit und Frische in den Soubrettenpartien, wie sie auch lyrische Partien mit seltenem Gelingen meistert. Man wird nicht leicht eine Soubrette wieder finden, die gleichzeitig die weibliche Hauptpartie in Pfitzners »Armer Heinrich« und die Titelrolle der »Undine« mit einer so echten, durch und durch erfühlten Lyrik zu erfassen vermag. Von den neuverpflichteten Herren des Ensembles wird naturgemäß vom Publikum das meiste Interesse den Tenören entgegengebracht, von denen eine ganze Reihe mit

Beginn dieser Spielzeit in den Verband unserer Opernbühne trat. Von der Wiener Staatsoper kommt *Hubert Leuer*, ein ganz außerordentlich routinierter, stilistisch vielseitiger Künstler, der allerdings seinem nicht mehr ganz jugendlichen Stimmaterial in diesen ersten Wochen der Spielzeit etwas viel zugemutet hat. Es ist in seinem eigensten Interesse zu wünschen, daß der zweite neuverpflichtete Heldentenor, der aus Magdeburg kommende *Ernst Neubert* in Zukunft stärker im Spielplan hervortritt. Ihm dankt das Leipziger Publikum bisher die stärkste Leistung in der Verkörperung der Titelrolle in Verdis neueinstudiertem Otello. Ein recht verwendbarer Zwischentenor ist in dem von Chemnitz kommenden *Fritz Zohsel* verpflichtet worden, der sofort das gesamte Fach des jugendlichen Helden übernommen und mit Glück vertreten hat. Ein gleichfalls neuverpflichteter Tenor-Buffo *Hans Hauschild*, auch als lyrischer Tenor sehr gut verwendbar, beschließt diese stattliche Reihe. Auch einen neuen, vielverheißenden Bariton hat Brecher dem Ensemble neu verpflichtet. Es ist der aus Brünn kommende *Joseph Lindlar*, von dessen Entwicklung man Außergewöhnliches erwarten darf. Es handelt sich hier um eine Stimme von ganz seltener Pracht der Farbe und Größe des Volumens, dabei aber auch um einen ungewöhnlich strebsamen und ernst veranlagten Künstler.

Als gewichtigste Neueinstudierung der laufenden Spielzeit brachte die Oper unter der musikalischen Leitung von Gustav Brecher und szenischen von *Walther Brügmann* Verdis Otello heraus. Es war ein in jeder Beziehung festlich anmutender Abend. Die außerordentliche Müheleistung, die Brecher von seinen Sängern schon dadurch fordert, daß er die bestehende miserable Übersetzung des Otello von Grund aus geändert hat, machte sich vollkommen belohnt. Dieser äußerst geschickten Übersetzung ist es zu danken, daß alles Peinliche in der Oper verschwindet und das Drama Shakespeares wieder in seiner ganzen Wucht lebendig wird. Überhaupt ist das Künstlerische dieser Otello-Neueinstudierung, daß alles Schablonenhafte, alles, was auch nur entfernt an Opern-Singsang erinnert, aus der Aufführung verschwunden ist. Das Geheimnis einer nur dem Affekt folgenden musikalischen Deklamation, das Brecher seinen Sängern bei jeder Neueinstudierung mitzuteilen weiß, schafft auch hier ganz neue Wirkungen, die kaum einer der Hörer bei früheren Aufführungen des Werkes verspürt haben mag.

Adolf Aber

LENINGRAD: Die Akademischen Theater, die im September eröffnet wurden, konnten noch nichts Neues zeigen, denn die Erst- und Uraufführungen werden erst zum zehnjährigen Jubiläum der Revolution vorbereitet. Es wird folgende Ur- und Neuaufführungen während der Jubiläumstage geben: »Das 25te«, »Der Rote Leuchtturm« von Glières, »Die Sklaventänzerin«, »Der Sturm« von Perekop. Außerdem sind unabhängig vom Jubiläum geplant: »Eugen Onegin«, »Boris Godunoff«, »Götterdämmerung«, »Die Hugenotten«, »Der Spieler« von Prokofieff, »Kandid« von Knipper, »Mammon« und »Jonny« von Křenek, »Das schwarze Amulett« von Strebnikoff. Von den Aufführungen des vorigen Jahres hat der »Wozzek« sehr mangelhaften Erfolg und wird wahrscheinlich einer anderen Oper das Feld räumen müssen.

Georg Rimskij-Korssakoff

MÜNCHEN: Nun ist Puccinis Turandot auch in München eingezogen. Über das Werk selbst ist an dieser Stelle wiederholt ausführlich berichtet worden. Mein persönliches Urteil möchte ich kurz dahin zusammenfassen, daß die Oper, deren Buch trotz seiner brüchigen Psychologie und Pseudotragik die Theaterqualitäten nicht abzusprechen sind, sich wohl an Inspiration, Geschlossenheit und Stilreinheit mit Bohème, Tosca, Butterfly und Gianni Schicchi nicht messen kann, doch aber echter Puccini ist. Sie als Alterswerk zu bezeichnen, halte ich für verfehlt angesichts der musikalischen Fülle großer Teile der Partitur (namentlich im ersten Akte). Die Münchener Aufführung erhob sich nach jeder Richtung zum Außerordentlichen und zeigte die Leistungsfähigkeit unserer Staatsoper auf stolzer Höhe. Der Spielleiter *Max Hofmüller* fand für die Betätigung seiner schöpferischen Phantasie eine Aufgabe, wie er sie dankbarer sich nicht wünschen konnte. Er löste sie, kongenial unterstützt von *Leo Pasetti*, dem Schöpfer der Dekorationen und Kostüme, in bewundernswerter Vollendung. Den Hauptvorzug seiner Inszenierung möchte ich darin erblicken, daß sich der szenische Prunk nicht selbstherrlich breit macht, sondern immer organisch und notwendig aus dem ganzen musikalischen Theater dieser »großen Oper« herauswächst.

Natürlich ließ es auch München in der Ausstattung an nichts fehlen, denn hier Beschränkung üben wollen, hieße den Stil des Werkes vollkommen verkennen. Man bekam Bilder von berückendem märchenhaften Zauber zu sehen. *Hans Knappertsbusch*, der das Ganze mit überlegener Beherrschung leitete, ließ die Partitur in berauschender Pracht aufklingen. Der kalten Schönheit der Turandot lieh *Elisabeth Ohms* ihre wunderbare Stimme. Den sie bezwingenden Prinzen Kalaf gab *Fritz Krauß*, mit verschwenderischer Laune aus dem Vollen seines sieghaften Tenors schöpfend. *Martha Schellenberg* schuf mit ihrer Liu eine rührende Gestalt. Ganz hervorragend waren *Robert Hager*, *Carl Seydel* und *Oswald Brückner* als Vertreter der drei Maskenfiguren Ping, Pang, Pong. Timur und Kaiser Altoum lagen bei *Georg Hann* und *Ernst Vasall* in guten Händen. *Willy Krienitz*

PARIS: Die *Opéra Comique* hat ein neues Werk herausgebracht: »Le bon Roi Dagobert« von *Marcel Samuel-Rousseau*. Den Text schuf *André Rivoire* nach dem gleichnamigen, 1908 in der Comédie française gespielten Stück. Der Inhalt, der uns an ein berühmtes Volkslied erinnert, ist kurz folgender: König Dagobert hatte zwei Frauen: die Königin Hidelswinthe, die aus politischen Gründen an den von ihr nicht geliebten Monarchen verheiratet ist, läßt sich im königlichen Bett durch ihre Sklavin Nantilde vertreten. Nantilde spielt ihre Rolle so gut, daß Hidelswinthe eifersüchtig wird und mit ihrer Eifersucht alles verrät. Dagobert verurteilt Nantilde zum Tode und verstößt die Königin, die in ihre Heimat zurückkehrt und ihrem Exgatten den Krieg erklären läßt. Nantilde ist in ein Kloster geflüchtet; man sieht sie dort im vierten Akt, während draußen der Krieg tobt. Nach verschiedenen Zwischenfällen trägt Dagobert dank Nantilde den Sieg davon und heiratet seine einstige Konkubine. — Die Autoren hätten aus diesem Stoff eine treffliche Operette meistern können, doch haben sie es vorgezogen, im Bereich der komischen Oper zu bleiben, ohne ihr etwas Neues zu geben. Aber wenigstens hat man in der Opéra Comique gelacht, was selten vorkommt ... Rousseau weiß, was dem Publikum dieses Theaters gefällt, und hat sich damit begnügt, den durchweg literarischen Text Rivoires mit ansprechender Musik zu untermalen; nicht ohne ein häufiges Parlando zu verwenden, mit dem in letzter Zeit in der Opéra Comique reichlich Mißbrauch getrieben wurde, und — selbstverständlich — nicht ohne das Volkslied vom »Roi Dagobert« und andere gleichartige Themen heranzuziehen. Die Interpretation war durchaus angemessen, in den Hauptrollen die Damen *Luart* und *Féraldy*, die Herren *Friant* und *Bourdin*. Bourdins Darstellung des Ministers Eloi, die wiederholt an den Beckmesser erinnert, ist bemerkenswert. Der neue Dirigent des Theaters, *Fourestier*, ist anerkannt worden.

J. G. Prod'homme

ROSTOCK: *Soleidas bunter Vogel* (Musik von *Max Donisch*, Text von *Curt Böhmer*) entstammt 1001 Nacht (Geschichte des Ehemanns und des Papageis). Ein alter Mann setzte seiner jungen Frau zum Tugendwächter einen Papagei, der nicht nur sprechen, sondern auch alles, was in seiner Gegenwart vorging, wiedererzählen konnte. Bei der Rückkehr von einer kurzen Reise erfuhr er vom klugen Vogel allerlei verfängliche Dinge. Die Frau glaubte zuerst, eine ihrer Dienerinnen habe sie verraten; aber diese beschworen ihre treue Verschwiegenheit. Da lenkte sich der Verdacht auf den Papagei. Als der Mann abermals verreiste, wurde unter dem Käfig des Vogels eine Handmühle geräuschvoll gedreht, von oben Wasser wie Regen ausgegossen und mit einem Spiegel geblitzt. Wiederum erkundigte sich der Mann bei der Heimkehr, was in seiner Abwesenheit vorgefallen. Der Papagei berichtete vom schrecklichen Gewitter, das sich über ihn entlud. Da hielt der Mann, weil gar kein Gewitter gewesen, den Vogel für unglaubwürdig und tötete ihn im Zorne, um nachher von den Nachbarn zu hören, daß der Papagei doch recht gehabt!

Der heitere Vorwurf ist zu einer singspielhaften Oper in fließend prickelndem Gesangston gut geeignet. Der seine Federn sträubende, sprechende Vogel und das künstliche Gewitter (Fugato) sind tonmalerisch, die Liebesszenen gefühlvoll gehalten. Mehrstimmige Sätze fügen sich zwanglos ein, namentlich am Schluß beim Guten-Abend-Wunsch, zu dem sich die drei Stimmen harmonisch vereinen. Die Träger der Handlung, der alte Achimed *(D. Rothstein)*, Kemala *(Th. Straub)*, Soleida *(B. Küper)* sind je nach ihrer Eigenart und Stimmung musikalisch gezeichnet. Melodisch reiche Erfindung, sangliche Stimmführung, klangschöne und farbenreiche Orchestersprache erweisen Donisch als wohl geschulten

und befähigten Jünger seiner Lehrer Scharwenka und Hugo Kaun. Die Rostocker *Uraufführung* unter Kapellmeister *Schmidt-Belden* und Spielleiter *Salno* hob alle guten Seiten der reizvoll anmutigen Partitur wirksam hervor und trug dem Komponisten, der der Vorstellung beiwohnte, überaus warmen und herzlichen Beifall ein.

»Der letzte Pierrot«, ein Tanzspiel von *Karol Rathaus* und *Max Terpis*, erlebte nach der Berliner Uraufführung die erste Wiederholung in Rostock. Der Gedanke, daß der liebe alte Pierrot von der Gegenwart nicht mehr verstanden wird, ob er sich zu Fabrikmädchen oder modernen Balldamen wendet, und zuletzt im Panoptikum zur Wachspuppe erstarren muß, ist dichterisch und musikalisch mit eindringlicher Klarheit vorgeführt. Die Partitur ist mit ausgesuchter Feinheit gearbeitet, indem die einzelnen Instrumente wie in der Kammermusik selbständig und eigenartig behandelt sind und sich trotzdem, auch wo sie ins Atonale übergehen, zu harmonischer Klangwirkung vereinigen. Die Tanzgruppe unter *Fritz Böttger* errang dem Werk vollen Erfolg. *Wolfgang Golther*

KONZERT

BERLIN: Es muß gesagt werden: *Furtwängler* hebt die Leistung der Berliner Philharmoniker so empor, daß sie heute auf einem nie vorher erreichten Niveau steht. Da aber auch heute nicht länger probiert werden kann als früher, so kann solches Ergebnis doch nur durch die Art des Probierens und die suggestive Macht der Persönlichkeit erreicht sein. Dabei ist die Vielseitigkeit seiner Wirkung sehr anerkennenswert. Denn mag nun Klassisches oder Gegenwärtiges zur Erörterung stehen, überall wird die innere Verbundenheit des Orchesters mit seinem Dirigenten durch die Einheitlichkeit der Aufführung bewiesen. Mehr noch: auch die Begleitung der Solisten in einem Klavier- oder Violinkonzert geschieht mit einer Sorgfalt und Feinhörigkeit, daß man auch hier von einer Erneuerung sprechen kann. Wie z. B. *Giesekings* überaus feine Darstellung des Mozartschen C-dur-Konzerts begleitet wurde, das war durchaus würdige Fortsetzung des Mozartspiels, wie es uns in der Figaro-Ouvertüre eben entzückt hatte. Dann aber wieder wird *Ernst Tochs* »Komödie für Orchester« als Neuheit aufgetischt, und zwar mit nicht geringerer Treffsicherheit als Mozart. Nur konnte natürlich die Komposition eines Zeitgenossen nicht ebenso friedliche Empfindungen auslösen wie sein Kollege von vor 150 Jahren. Freilich, zu irgendwelcher Beunruhigung selbst eines genußfreudigen Abonnentenpublikums lag auch kein Anlaß vor, denn Toch, der hier gewiß eine zeitgemäße Eulenspiegelei im Sinne hat, beginnt zwar mit einer geradezu genialischen Pose, in rasch wechselndem Rhythmus und mit schlagkräftiger Instrumentation, wird aber in der Weiterentwicklung des Motivs minder genialisch, wenn er auch durchweg interessanter bleibt als ein durchschnittlicher Zeitgenosse: kontrapunktische Verknüpfungen, wirksame Gegenüberstellungen des Gegensätzlichen (freilich im Rahmen begrenzter Ausdrucksart), schließlich doppelte Unterstreichung des Beginns sorgen für die Geschlossenheit des Eindrucks. Ein andermal wieder soll sich Schumanns C-dur-Sinfonie, die von Furtwängler zu größerer Gestrafftheit gebracht wird, mit Strawinskijs »Petrouschka« in der Konzertfassung vertragen. Und wie diese in ihrer bewegten Fahrigkeit Klang wurde, das war allerdings erstaunlich. Kurz vorher hatte *Oskar Fried*, wie in Paris, nur in anderer Reihenfolge Strawinskijs Sacre du printemps neben Beethovens »Neunte« gestellt. Und nun ließ sich auch übersehen, wie methodisch Strawinskij von dem einen zu dem anderen Werk geschritten war. Es war eine gute und wirksame Darstellung des »Sacre«: Oskar Fried, der auf sehr gekrümmten Wegen und daher nach unverhältnismäßig längerer Zeit als andere weniger starke Persönlichkeiten seinen Platz in der Heimat wieder zu erobern im Begriffe ist, erlebt jetzt die Vollreife, die einem unausgeglichenen Künstler seiner Art überhaupt gegönnt ist.

Erdmann und *Gieseking* auf zwei Klavieren, das heißt: zwei scharfprofilierte Klavierspieler gegensätzlicher Art treten zusammen. Einer muß nachgeben, da sie sich doch nicht zu höherer Synthese verknüpfen können. Dieser eine war Erdmann. Wenn trotzdem Debussys En blanc et en noir zu wunderschön abgetönter Darstellung kam, so spricht das für das Niveau ihres Musizierens überhaupt. Sonst wird eine Nachblüte des Konzertwesens vorgetäuscht; die schöne Illusion, als ob ein erfolgreiches erstes Auftreten von Sängern und Instrumentalisten für eine große Zukunft entscheidend sei, erhält sich. Dabei ist es doch unter den jungen Klavierspielern nur der eine *Wladimir Horowitz*, der das Rennen gewinnt. Er hat bei *Bruno Walter* das Tschaikowskij-Konzert wieder wachgespielt; er hat auch Chopin, ohne

ihm etwas von seiner Poesie zu nehmen, aus neuem, männlicherem Geiste, ganz unparfümiert, gegenwärtig gemacht. Der Bußtag und der Totensonntag haben sich mehr oder minder musikalisch ausgewirkt; *Kleiber*-Konzerte haben neben denen *Klemperers* ihren Anfang genommen; ein *Gema*-Konzert hat zum ersten Male, mit leidlichem Nutzen für Hindemith und Jarnach, die Verbindung von Rundfunk und Konzertsaal ad aures demonstriert.

Kurz: Der Betrieb rast. *Adolf Weißmann*

AACHEN: Mit einem Wort muß noch des 96. Niederrheinischen Musikfestes gedacht werden, das in diesem Jahre in Aachen gefeiert wurde. Die an dieser Stelle schon mehrfach besprochene Große Messe von *Braunfels* war am ersten Tage Glanzstück des sehr tüchtigen *Aachener Städtischen Gesangvereins*, der die recht schwierige Aufgabe denn auch unter der Leitung des Komponisten, der als einziger Festdirigent neben *Peter Raabe* tätig war, mit erstaunlicher Sicherheit erledigte. Im weiteren Verlauf des Festes sang der Chor dann noch unter Raabes Leitung außer Hugo Wolfs Feuerreiter und Elfenlied ein älteres Werk des Wieners J. v. Woeß: das heilige Lied, das weniger Interesse erregte als eine a cappella-Messe desselben Meisters, die der Domchor unter der Leitung von *Th. Rehmann* im altehrwürdigen Münster in Gegenwart des Komponisten sang. Als Solist glänzte *Eduard Erdmann* mit Liszts nachgelassenem Klavierkonzert »Malediction« und einem Intermezzo und Rondo von Leopold Beck (leicht zu übersetzendes Pseudonym eines bekannten modernen Komponisten, dessen Jugendarbeit Erdmanns Interesse erregte). *Peter Raabe*, der noch als örtliche Neuheit die Sinfonie brevis von Jarnach brachte, verdankte man als Höhepunkte des ganzen Festes wahrhaft monumentale Auslegungen der Eroica und der 7. Sinfonie von Bruckner. Die erste *Uraufführung* der neuen Spielzeit, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von *Werner Trenkner*, zeigte ein in allen Dingen der Entwicklung recht zahmes, im Variationenteil nicht gerade kurzweiliges Stück; um so mehr fällt die wohlgelungene, zum Schluß namentlich schön gesteigerte Fuge auf. An einem Musikabend der Kuppel erschien das *Wiener Streichquartett* mit Werken von Alban Berg und Schönberg, die von einer auserwählten Hörerschaft mit Begeisterung aufgenommen wurden. Im kleineren Rahmen betätigte sich das Leipziger *Genzel-Quartett* an Werken von Hindemith und Křenek mit vorbildlicher Spielbegeisterung.

W. Kemp

BARMEN-ELBERFELD: Der wiederholte Dirigentenwechsel in der einen, eine gewisse Einseitigkeit im musikalischen Leben der anderen Stadt brachten es mit sich, daß der neue Leiter *Franz v. Hoeßlin* für seine Programme ein fast unbegrenztes Arbeitsfeld vorfand. Nach dem letzten, der Einfühlung gewidmeten Winter setzen nun die Vorstöße in verschiedenen Richtungen ein. Der erste »nationale« Abend galt dem Norden. Man kennt von *Karl Nielsen* (»Pan und Syrinx«), *Kurt Atterberg* (Hornkonzert als *deutsche Uraufführung*) und *Jean Sibelius* (4. Sinfonie) Stärkeres als die genannten Werke: ausgeprägt landschaftlicher Charakter, unmittelbarer durch die Farbe als durch die Erfindung; auffallend der Gegensatz zwischen dem sonniglichten Atterberg und dem diesmal trostlosdüsteren Sibelius. Der *Lehrergesangverein* (F. v. Hoeßlin) vermittelte die Tanzlied-Suite von Joseph Haas. Von anderer Seite *(Adolf Siewert)* wurde man mit Kurt Thomas bekannt gemacht. Es läßt sich nach seiner Kammermusik vermutlich kaum ein vollständiges Bild von ihm gewinnen. Eine neue Cellosonate (op. 7), Lieder nach Nietzsche (op. 9), das Klaviertrio (op. 3) gehen von der Romantik aus, zeugen wohl auch vom Ringen um einen neuen Ausdruck; aber gerade bei den Liedern gelingt es Thomas nicht recht, eine Stimmung musikalisch einzufangen und zu entwickeln. Hauseggers spröde, nach höchsten Zielen strebende »Natursinfonie«, Pfitzners »Kantate«, *Elly Ney*, *Edwin Fischer*, *Sigrid Onegin* schließen den Reigen der bisherigen Ereignisse. *Walter Seybold*

BASEL: Die beiden ersten, schon vor Wochen ausverkauften Abonnementskonzerte bildeten glänzende Belege für die überragenden Dirigentenfähigkeiten *Felix Weingartners*. In Hans Hubers ideenreicher »Böcklin-Sinfonie« b-moll op. 115, der Tondichtung »Das Gefilde der Seligen«, nach dem Gemälde Arnold Böcklins, op. 21 von Felix Weingartner und zumal in Brahms' »Erster« zeigte sich eine ungewöhnliche Geschlossenheit künstlerischer Ausdeutung, eine Elastizität des Klangkörpers und ein Ebenmaß der dynamischen und rhythmischen Gliederung, die überaus beglückend wirkte. Spontaner Erfolg war auch der geistvollen »Tanz-

sinfonie« E. H. v. Rezniceks beschieden, die durch ihre großzügige Disposition und ein souveränes Können gleichermaßen fesselte. Ähnliche Qualitäten, denen sich ein hoher Ernst beigesellte, eigneten auch dem sinfonischen Scherzo »Ritter, Tod und Teufel« aus dem großangelegten Männerchorwerk »Huttens letzte Tage« von *C. F. Meyer*, dessen Schöpfer *Ernst Kunz* den stärksten Komponistenbegabungen der Schweiz zuzuzählen sein dürfte. Der *Gesellschaft für Kammermusik*, welche diese intime Kunstgattung mit immer steigendem Erfolge zu pflegen sich bemüht, verdankte man einen interessanten Abend des *Capet-Quartetts* aus Paris. *Gebhard Reiner*

DÜSSELDORF: Das öffentliche Musikleben, das sich unter *Hans Weisbach* immer reger entfaltet, setzte gleich mit verschiedenen *Uraufführungen* ein. Obwohl dem Radikalismus fernstehend, ließen sie doch sämtlich mehr oder minder große Fühlung mit dem Zeitgeist erkennen. Am zielbewußtesten vielleicht in *Lothar Windspergers* durchaus sinfonisch gestaltetem Violinkonzert. Bei *Günter Raphaels* Variationen und Rondo will sich dagegen trotz allen technischen Könnens innere Einheit noch nicht unbedingt verspüren lassen. Das liegt nicht nur an vorläufig geringer Selbständigkeit des persönlichen Ausdrucks, sondern wohl noch stärker an unökonomischer Breite. — Ein Sonderkonzert vermittelte Einblick in die Kammermusik von *Kurt Thomas*, dessen Markus-Passion wir in diesem Winter ebenfalls noch hören sollen. Außer dem bereits bekannten Klaviertrio op. 3 gab es noch einige beachtliche Neuheiten: eine knapp angelegte auf den Alten fußende Cellosonate und Lieder nach Gedichten des jungen Nietzsche. Diese letzteren berührten durch die Bindung mit dem Gesanglichen und die Auswertung polyphoner Künste zur Festlegung der Stimmungskomplexe, wie auch durch eine gewisse Selbständigkeit am überzeugendsten. Unter den Darbietungen älterer Musik gebührt der wundervoll ausgeglichenen warmblütigen Wiedergabe der Brucknerschen Achten unbedingt ein Ehrenplatz. Mit der Wiedererweckung der Lisztschen »Prometheus«-Chöre erwarb sich der tüchtige Volkschor »Freiheit« (Leiter: *Hans Paulig*) ein ganz besonderes Verdienst. Eine Sensation und doch *unendlich viel mehr* bedeutete der Experimentalvortrag des Russen *Leo Theremin*. Seit Frankfurt ließ sich schon technische Vervollkommnung beobachten, so daß diese scheinbare Mechanisierung immer bestimmter auf ein individuelles zukunftweisendes Musizieren hindeutet. Ein überwältigendes Erlebnis, das im Wiederholungsfalle immer noch neue Kraft gewinnt! *Carl Heinzen*

ESSEN: Die Konzertsaison brachte bisher einige Neuigkeiten von nicht gerade schlagender Wirkung. *Ludwig Webers* »Musik für Streicher« errang unter *Max Fiedler* in den städtischen Sinfoniekonzerten einen knappen Achtungserfolg. Bei der substanzlosen, spekulativen Arbeit, die Weber hier geschaffen, spürte man, wie alles Ethos allein Musik nicht mit Leben zu füllen vermag. Das Erlebnis des Abends war denn auch die Kunst *Emil Telmányis*, der uns leider erst jetzt vorgestellt wurde. Sein eminentes Können und seine überragende Musikalität setzten selbst die Hände der sonst auf Adolf Busch eingeschworenen Essener in lebhafteste Aktion. Das Violinkonzert von *Carl Nielsen* allerdings, das er spielte, erweckte nur das Bedauern, soviel Kunst auf eine belanglose Angelegenheit verschwendet zu sehen. Auch das Cellokonzert von *Hans Bullerian*, das *Fritz Bühling* liebevoll und mit kultiviertem Können aus der Taufe hob, lohnte die darauf verwendete Arbeit nicht. Sein undankbarer Cellopart wird nicht gerettet durch ein paar Tutti, die, melodisch mehr als traditionell, etwas unorganisch auf nachimpressionistische Klangwirkungen abgestimmt sind. In den Konzerten des Musikvereins feierte man *Elly Ney*, *Alma Moodie* und immer wieder *Max Fiedler*, während ein Abend mit vierhändigen Werken *(Gieseking-Erdmann)* ermüdete trotz der leichten Stücke von *Strawinskij*. *Hans Albrecht*

FRANKFURT: *Clemens Krauß* hat sich das Verdienst erworben, Strawinskijs »Sacre du printemps« in Frankfurt bekannt zu machen. Wenn die Aufführung verspätet erscheint, so soll damit gewiß kein Vorwurf gegen den Dirigenten erhoben werden, der auch jetzt im Museum noch kein dankbares Publikum für das Stück fand, es bezeichnet nur den Stand der musikalischen Dinge in der deutschen Provinz. Es bezeichnet zugleich allerdings auch einiges am Werke selbst. Das Sacre du printemps ist schnell alt geworden. Die impressionistische Deszendenz des Elementarischen darin ist heute recht offenbar, und Scholle bleibt Scholle, auch wenn sie zu noch so massigen Erdklumpen geballt ist. Es

herrscht eine Romantik der Frühe darin, die bei aller sachlichen Haltung der übel beleumundeten des endenden Subjektivismus nicht völlig fremd ist, und wenn in dies Irreale wirklich ein russisch Ursprüngliches einging, so wird es in seiner ideologischen Umgebung sogleich zweideutig. Der nächstliegende Vorwurf allerdings: daß es dem Werk einfach an musikalischer Substanz gebreche, besteht nicht zu Recht. Denn das explizite Melos ist mit großem und hellem Bewußtsein ausgespart, und die Musik, exemplarisches Urbild aller Gebrauchsmusiken, reduziert zum Motor der Bewegung von Körpern, an denen ihre Konkretion eigentlich haftet. Es bezeugt die Stimmigkeit von Strawinskijs Ballettform, daß abgelöst vom Tanz dem Sacre durchweg ein Leerraum bleibt. Die Technik der Musik, die unter völliger Preisgabe nicht nur offener Melodik, sondern auch motivischer Polyphonie auf Rhythmus und Farbe sich beschränkt, tut das Ihre dazu. Das Sacre gehört aufs Theater. Immerhin ist die Virtuosität stets noch schlagend, und solange das Bewußtsein des Publikums so weit zurück liegt, daß es vom Sacre seine heiligen Belange angegriffen glaubt, hat man keinen Grund, die Überalterung des Werkes herauszukehren: sie wird sonst nur ein Vorwand, allein noch Älteres zu bieten. Voran ging eine sehr schöne Suite von Purcell. — Während das Folklore des Sacre seine individualistische Herkunft nicht verleugnen kann, ist Schönbergs Pierrot, Werk des einzelnen und aller kollektiven Bindung ledig, von solcher Macht der personalen Gehalte, so bestätigt von Geschichte, so mächtig in der Konstruktion, die noch halb verhüllt unter der expressiven Absicht bleibt, daß diese Musik, die isolierteste von allen, va banque eine verbindliche Würde gewinnt, die alle Pseudoobjektivität der stabilisierten Musik von heutzutage widerlegt. Die Melodramen wurden im Frankfurter Sender von *Erwin Steins* Wiener Ensemble unübertrefflich und authentisch aufgeführt. — Es ist zu gedenken eines Kammerkonzertes, in dem die ungemein musikalische Geigerin *Edith Lorand* Tänze der verschiedensten Sphären höchst lebendig wiedergab.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Im philharmonischen Konzert unter *Karl Muck* hat man dem wegen seiner neuen Oper anwesenden *Ottorino Respighi* mit der Erstaufführung seiner »Pinien von Rom« eine Ehrung zugedacht, die auch persönlich sich zuspitzte. Das Stück hat im Borghese-Abschnitt mit wirbelndem Lärm nur überladene Spektakelmusik, bei den Katakomben manchen Geistesgruß (mit den Mitteln, die ich bei Würdigung seiner »Versunkenen Glocke« erwähne), im Janikulus-Abschnitt (der leider auch ein Nachtigallenschlagen durch eine Grammophonplatte (!) vermittelt) ein im ganzen doch nur bequemes Nachtbild, auf der »Via Appia« mit Rückblick auf Ruhmeszeiten (es zieht da mit Legionentritt und Bucinengeschmetter der Konsul zum Kapitol hin) ein lärmendes Crescendo, das den äußeren Endeindruck zugunsten des Autors beglaubigen half. In den *Papst*-Konzerten hat sich der russische Klaviervirtuos (der Komponist!) *Samuel Feinberg* mit dem verwegenen, mit Problemen überladenen dritten Konzert Prokofieffs einen mächtig beglaubigten Erfolg erspielt. Hans Pfitzners neue Ballade »*Lethe*« (C. F. Meyers Gedicht) hat mäßiger dort angesprochen als sein älterer, phantasiereicher »Oluf«. In einem Konzert *Siegfried Wagners* wurde neben älteren, im Saale schon bewährten Opernfragmenten und dem Flötenkonzert (über Themata aus dem »Friedensengel«) auch die Einleitung zur (vierzehnten) Oper »Die heilige Linde« mit recht starkem Eindrucke als *Uraufführung* gespielt. Bei *Gustav Brecher* war die *Uraufführung* von *Křeneks* Suite der Musik zu Goethes »Triumph der Empfindsamkeit«: ein nicht eben vornehmes Gebilde mit allen Anzeichen dreister Überfremdung des dichterischen Stoffes, was die Ursache zu offenem Widerspruch abgegeben hat. Glücklicher ging es Honeggers atonaler Violoncell-Sonate, die *Jakob Sakona* und *Alfred Hoehn* sich glänzend zu eigen gemacht hatten.

Wilhelm Zinne

KIEL: Unbestreitbarer Höhepunkt des musikalischen Teiles der *Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft* war die von *Fritz Stein* und dem a cappella-Chor des Oratorienvereins Kiel hervorragend dargebotene hiesige Erstaufführung der »Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus« op. 6 von *Kurt Thomas*. Thomas hat hier nach den früheren Aufführungen seiner Messe op. 1 und des 137. Psalms op. 4 eine treue und überzeugte Gemeinde. Sie erlebte nun mit Bewunderung auch sein drittes großes a cappella-Chorwerk, das sogar eine weitere Entwicklung nach aufwärts erkennen läßt in der noch größeren Vereinfachung und Auflichtung des Chorsatzes. Wiederum ist es dem jungen Komponisten gelungen, sich in erstaunlicher Intensität in den Geist seines

Textes zu versenken und diesen mit einfachsten Mitteln greifbar deutlich musikalisch zu gestalten. Thomas hat sich seinen eigenen Stil in Klang, Harmonik und Chorsatz bereits geschaffen; dieser aber ist so überzeugend, daß auch sonst Fernerstehenden die religiöse Vorstellungswelt in einer jeden einzelnen angehenden Art neu erschlossen wird. Weiter wäre anzuführen eine (wirkliche!) »Festaufführung« der Jahreszeiten von Haydn und, aus einem Orgelkonzert von Oscar Deffner, hiesige Erstaufführungen von Regers Präludium und Fuge op. 135a, Günther Ramins Vorspiel, Largo und Fuge op. 5, und Nicolaus Bruhns' (gest. 1679) 100. Psalm, einer Solokantate für hohe Stimme *(Henny Wolff)*. *Paul Becker*

KÖLN: Im Gürzenich brachte *Hermann Abendroth* als *Uraufführung* ein Potpourri für großes Orchester (Werk 54) von *Ernst Křenek*, das die geschickte Hand und leichte Musiziergabe des Komponisten bezeugt, in der losen Form und dem Kunterbunt der Einfälle dennoch durch Variation der Motive einen inneren Zusammenhang wenigstens anstrebt. Die Erfindung selbst ist weniger stark, und zuweilen klingt es, als ob volksliedhafte oder musikliterarische Wendungen verjazzt werden sollten. Der Jazzcharakter ist vorherrschend, im Witz und Tragikomischen, in den seriösen Teilen, die Křenek als Gegensatz braucht, aber weniger überzeugend: ähnlich wie auch in der Jonny-Oper, obwohl das Potpourri rein musikalisch auf höherer Stufe steht. Wer nach der »Zwingburg« und vor allem dem »Orpheus« noch auf eine höhere Berufung Křeneks hofft, erwartet, daß er bald aus dem Jazz herauskommt und nicht jener »Popularisierung der Musik« verfällt, die anscheinend jetzt als neuestes Schlagwort ausgegeben wird. Křenek fand dank der virtuosen Wiedergabe unter *Abendroth* uneingeschränkten Beifall, ebenso wie *Eduard Erdmann*, dessen stilistisch ungleiche, aber musikerfüllte erste Sinfonie (Weimar 1920) hier ebenfalls zum ersten Male erklang. Auch ein Bach-Abend mit kirchlichen und weltlichen Kantaten (Der zufriedengestellte Aeolus) und dem klangrauschenden und als Bewegungsspiel uns Heutige seltsam packenden dritten Brandenburgischen Konzert fand volle Zustimmung. Die *Hochschule für Musik* und die *Rheinische Musikschule* mit ihren von *Richard Trunk* betreuten Chorklassen brachten Mozarts Requiem unter der gestaltungskräftigen Leitung von *Walter Braunfels* zur Aufführung. Der Konzertverein *Hans Morschels* erfreute durch Händels Judas Makkabäus, der Volkschor unter *J. E. Müller* in seinem 100. Konzert durch Haydns »Schöpfung«. Kölner Komponisten waren an einem achttägigen, vom Kreis Kölner Künstler veranstalteten Künstlertag beteiligt, darunter Braunfels mit seiner Oper Don Gil von den grünen Hosen, die *Eugen Szenkar* im Opernhaus fein und temperamentvoll betreute. Der Karlsruher Generalmusikdirektor *Joseph Krips* stellte sich als blutvoller Musiker an der Spitze des Berliner Sinfonieorchesters vor. *Walter Jacobs*

LEIPZIG: Als erste *Uraufführung* dieses Konzertwinters brachte *Wilhelm Furtwängler* im Gewandhaus eine neue sinfonische Arbeit *Ernst Tochs* heraus, seine »Komödie« für Orchester. Es handelt sich dabei um ein Werk, das im weiteren Sinne dem Gebiet der Schauspielmusik angehört, genauer gesagt, jenen Werken dieser Gattung, die nicht auf ein bestimmtes Werk der dramatischen Literatur Bezug nehmen, sondern eine ganze Gruppe charakterisieren wollen. Diese »Komödie« Tochs ist ein Nachfolger jener zahlreichen »dramatischen Ouvertüren«, wie sie etwa Dvořák und Glasunoff schrieben, der »tragischen Ouvertüren« im Stil der Werke von Brahms, Reger und Kletzki, und schließlich noch enger verwandt mit der zahlreichen »Lustspielouvertüren«, wie sie uns das letzte Menschenalter zu einem Dutzend gebracht hat. Alle diese Kompositionen versuchen über den mehr zufälligen Gegenstand der einzelnen Theaterstücke hinauszugelangen, das Wesen des Dramas, der Tragödie, des Lustspiels als Typus musikalisch zu erfassen. Im Fall der Komödie ist also die Aufgabe des Musikers ziemlich scharf umrissen: es gilt, ein im Grunde ernstes Thema mit Humor und Liebenswürdigkeit zu behandeln. Ich kann nicht sagen, daß dieser Grundcharakter der Komödie in Tochs Komposition mit sonderlicher Klarheit musikalisch hervortritt. An einigen wenigen Stellen nur ist das, und auch nur ziemlich äußerlich, der Fall. Etwa wenn zwei Soloviolinen übermütige Kapriolen zu einer breiten Kantilene des Violinentuttis fügen, oder wenn Holzbläserfiguren sich dem pathetischen Blech gesellen. Im übrigen aber wäre diese Komposition mit »Burleske« weit richtiger bezeichnet, als mit dem weit ernsteren Begriff der Komödie. Es nimmt hier die Heiterkeit jene lärmende Form an, die kultivierten Menschen nur Unbehagen schafft. Die Auf-

nahme des Werkes war denn auch — mit gutem Recht — sehr geteilt; von einem Könner wie Toch dürfte man bei einem solchen Vorwurf mehr erwarten. *Adolf Aber*

LENINGRAD: Die bevorstehende Konzertsaison in Leningrad bietet dem Publikum viel Neues und Interessantes: die Tendenz, neue europäische und russische Musik in die Programme einzuschalten, erhielt eine Erweiterung. In den sinfonischen Konzerten der *Philharmonie* werden in diesem Jahr Werke von Schönberg, Hindemith, Béla Bartók, Honegger, Ravel, Strawinskij, Casella, Kodáli, Křenek, Pfitzner, Orik, Milhaud und von den neuen Komponisten Sowjetrußlands: Mjaskowskij, Schaporin, Melkich, Gnjessin, Karnowitsch, Schoekakowitsch, Daschewoff, Shiwotow und Arapoff erscheinen. Aber auch alte Musik wird aufgeführt, vor allem Werke, die dem Leningrader Publikum gar nicht oder wenig bekannt sind: so die 4. und 3. Sinfonie von Mahler, die 3. und 9. von Bruckner und Verdis Requiem. Von den Dirigenten sind die hier noch unbekannten *Ansermet*, *Krauss* und *Honegger*, von den bekannten *Abendroth*, *Walter*, *Klemperer*, *Knappertsbusch* und *Stiedry* zu nennen. Die Konzertsaison der Philharmonie, die erst am 15. Oktober angefangen hat (das Eröffnungskonzert enthielt Werke Glasunoffs und Gernkas), hat bis jetzt noch nichts Neues gezeigt. *Georg Rimskij-Korssakoff*

LONDON: Das bedeutendste Ereignis des Monats war das Auftreten des *Berliner Philharmonischen Orchesters* unter *Furtwängler*. Der Erfolg war beispiellos. Der Jubel, der nach den letzten Klängen der Tannhäuser-Ouvertüre in der bis auf den letzten Platz besetzten Queens Hall erscholl, wollte kein Ende nehmen. Es hieße Eulen nach Athen tragen, die Verdienste des Orchesters und des Dirigenten in so bekannten Werken wie die Freischütz-Ouvertüre, die 2. Sinfonie von Brahms und Straußens Till Eulenspiegel in einer Berliner Fachzeitschrift näher zu beleuchten, doch dürfte es auch für die dortigen Leser interessant sein, zu erfahren, was uns in London an der hervorragenden Leistung einen besonderen Eindruck machte. Vor allen Dingen das prachtvolle Zusammenspiel, das selbst den feinsten Anregungen des Dirigenten zu folgen vermag. Sodann der selbst im größten Fortissimo immer klangvolle, satte Ton der Blechbläser, namentlich der Trompeten und Posaunen, die bei uns meist unangenehm hart wirken. Einen wundervollen Klang entfaltete auch das Streichorchester, wobei ich die Tonfülle der Kontrabässe z. B. in dem langsamen Satz der Sinfonie noch speziell erwähnen möchte. Phänomenal ist die Ausdrucksfähigkeit der linken Hand Furtwänglers, in ihrer Geschmeidigkeit fast magisch wirkend. Die Begeisterung, die alle, Kapellmeister und Orchester, beseelt, verleiht der Wiedergabe noch ein ganz eigentümliches Gepräge. Furtwängler hat Auge und Ohr für das kleinste Detail, ohne den Charakter des Ganzen jemals außer acht zu lassen. »Le théâtre est l'art de la préparation«, schrieb Sarcey. Dasselbe kann man von der musikalischen Interpretation sagen. Mit welcher Sorgfalt Furtwängler die Änderung der Stimmungen im Verlaufe eines Satzes vorbereitet, die einzelnen Teile gegeneinander abwägt, grenzt ans Unglaubliche; daß er darin gelegentlich einmal des Guten zuviel tut, wie in dem ritardando am Anfang von der C-dur-Coda des Freischütz, um den Schwung des Gesangthemas bei seinem letzten Eintritt zu steigern, spielt kaum eine Rolle bei solcher Genialität der Darstellung. — Ähnliche Eindrücke hinterließ *Artur Schnabel* im B-dur-Konzert von Brahms unter der Leitung *Oskar Frieds* an der Spitze des Londoner *Philharmonic Orchestra's*. Das Geben und Nehmen dieser beiden, die Größe der Auffassung, der volle Ton des Klavierspielers, der beschwingte Rhythmus, vor allem die klare, vollkommen schöne Phrasierung gestalteten auch diese Darbietung zu einem Hochgenuß. Vor ihm hatte *Gieseking* seine Zuhörer durch sein feines Nuancenspiel begeistert, ein Stilist ersten Ranges, der so verschiedenen Gattungen wie Bach, Schumann, Debussy zu ihrem vollen Recht kommen ließ.

Gegen diese herrlichen Kunstfreuden nehmen sich die übrigen Veranstaltungen des Monats etwas matt aus. Doch wäre das ungerecht: denn ein »Ensemble« wie das *Poltronieri-Streichquartett* und der Gesang der begabten Künstlerin *Maragliano-Mori* in neuen leichtbeschwingten Liedern von Pizzetti können sich auch neben diesen Großen hören lassen. Der junge *Alan Bush* gab einen nur seinen Werken gewidmeten Abend; ein vielversprechendes Streichquartett und ein fein gearbeitetes Präludium und Fuge für Klavier verdienen hervorgehoben zu werden. Weitere Neuigkeiten waren ein Streichquartett von Frank Bridge, das vornehm, aber mehr erkünstelt als empfunden wirkte, ein frisches

und anregendes Chorquintett von Arthur Bliss, beides vom *Pro arte Quartett* und *Lion Goossens* vortrefflich gespielt und von Frau Coolidges Richterkomitee preisgekrönt.

L. Dunton Green

MADRID: Die Madrider Konzertsaison wurde glänzend eröffnet durch ein in dem großen, von Publikum überfüllten »Cine Monumental« gegebenes Orchesterkonzert des »Sinfonischen Orchesters« unter Leitung von *Arbós*. Das international gestaltete Programm, das zu ganz vorzüglicher Wiedergabe kam, enthielt Werke von Wagner, Dvořak (5. Sinfonie, »Neue Welt«), Sibelius und Ivanoff. Im Mittelpunkt des Konzertes und des Interesses standen zwei Sätze aus Albéniz' Suite Iberia, »El Puerte« und »Navarra«, die in Arbós' meisterhafter Instrumentierung zur Erstaufführung kamen und großen Erfolg erzielten. Besonders das zweite Stück, ein Wunder an großartiger Orchesterpolyphonie, erweckte einen solchen Enthusiasmus, daß es sofort wiederholt werden mußte. Arbós hat diese ursprünglich für Klavier geschriebenen und im Klaviersatz zu sehr überladenen Stücke, die Albéniz selbst nicht zu instrumentieren vermochte, mit dem Ohr des gewiegten Orchesterkenners ausgestaltet, so daß sie zu wahren Prachtstücken geworden sind. Arbós ist übrigens von Damrosch eingeladen worden, in Neuyork im März kommenden Jahres 5 Orchesterkonzerte zu dirigieren und wird dem Rufe Folge leisten. *Edgar Istel*

MÜNCHEN: Die Konzerte der *Musikalischen Akademie (Hans Knappertsbusch)* und des *Konzertvereins (Siegmund v. Hausegger)* ließen mit ihren letzten Veranstaltungen neues und neuestes Schaffen ausgiebig zu Worte kommen. In einer glänzenden Aufführung unter Knappertsbusch erlebte Casellas Partita für Klavier und Orchester die Münchener Erstaufführung. Sich mehr oder weniger alter Formen bedienend — »wie's Brauch der Schul« —, in allem Technischen glänzend gemacht, namentlich im ersten Satze nicht ohne musikantische Ursprünglichkeit, entbehrt sie doch hervorstechender persönlicher Eigenwerte. Den undankbaren Klavierpart spielte *Hermann Ruoff* mit vollendeter Meisterschaft. Heftig erregte die Gemüter Paul Hindemiths Konzert für Orchester op. 38. Man bestaunt das souveräne Können, wird hin und wieder gepackt von der elementaren Triebhaftigkeit dieses mutwilligen Musizierens — wird abgestoßen von den grotesken seelenlosen Orchesterkünsten und leidet Qualen unter den Rücksichtslosigkeiten dieser brutalen Linearität. Wie wohltuend dagegen Hans Hermann Wetzlers Ouvertüre zu Shakespeares »Wie es euch gefällt«, ein klangfreudiges und gutgegliedertes Werk, gesund und ehrlich, wenn auch nicht von übermäßiger Originalität. Schließlich machte Knappertsbusch noch mit der Schauspielouvertüre op. 4 von Erich Wolfgang Korngold bekannt, die als Arbeit eines Vierzehnjährigen trotz allem Wenn und Aber hohe Achtung abnötigt. Hausegger brachte als reichlich verspätete Erstaufführung Béla Bartóks »Rhapsodie für Klavier und Orchester« op. 1, mit dem Komponisten am Flügel. Im Nationalen verwurzelt, ist diese effektvolle, virtuose, Banalitäten nicht immer meidende Musik treuester Liszt-Nachfolge von zweifelloser starker äußerer Wirkung. Im gleichen Konzert dirigierte *Carl Ehrenberg* seine »Sinfonische Suite« op. 22, die sich als reizvoll instrumentierte, aparte Stimmungskunst dokumentierte, der man nur eine prägnantere Form wünschen möchte. *Hans Pfitzner* nahm sich als Gastdirigent des Konzertvereins des Orchesterscherzos »Ein Eleusisches Fest« op. 8 seines Schülers Hermann Ambrosius an, eine anspruchsvoll auftretende Komposition, hinter deren genialischem Gehaben sich wenig Positives verbirgt. — In dem ersten Konzert der *Vereinigung für zeitgenössische Musik*, die sich in ihrer ganzen programmatischen Einstellung nach Schönberg und Hindemith orientiert, gab es eine *Uraufführung* von *Ernst Křenek*, vier Gesänge (auf Gedichte von Chr. Günther, Paul Fleming und G. R. Weckherlin) für Sopran und Bläser op. 53, einfallsarme Erzeugnisse des ödesten Konstruktivismus und Intellektualismus. Eine weitere *Uraufführung* desselben Abends galt der Geistlichen Kantate Nr. 2 für Sopran, Alt, Bariton mit Flöte, Klarinette, Horn, Streichquartett und Kontrabaß des begabten Münchener Komponisten *Fritz Büchtger*, der im Stil der »neuen Sachlichkeit« zwar auch eine harte Linienführung bevorzugt, aber wenigstens einen nicht ganz unerfühlten Kontrapunkt schreibt. *Willy Krienitz*

PARIS: Die sinfonischen Konzerte scheinen noch weniger als im vorigen Jahr geneigt zu sein, neue und namentlich bedeutende Werke aufzuführen. Bei den Colonnes hatte eine Sinfonie in e von Tscherepnin, erst im

Sommer vom jungen Komponisten geschrieben, einigen Tumult verursacht; besonders der zweite Satz, eine Art Concertino für Trommelsolo (Türkischer Marsch), vom Schlagen der Violinbögen auf das Holz (sul legno) begleitet. Trotz aller befremdenden Seltsamkeiten ist doch unstreitbar Kraft und Glanz in dieser abstoßenden Komposition zu verspüren. Neben dieser Musik klangen Bruchteile aus Florent Schmitts »Salambô« und die Ballettsuite »Daphnis et Chloe« von Ravel, die vom Orchestre du Conservatoire prächtig wiedergegeben wurden, wie klassische, klare Werke. Diese letztere Konzertvereinigung führte unter *Philippe Gaubert* erstmalig eine baskische Rhapsodie für Klavier und Orchester von *Borchard* auf, »Eskual Herria«, deren Erfolg mehr dem Spiel des Pianisten (es war der Autor selbst) als dem Komponisten galt. Malerische »Chansons madécasses« von Ravel, die Fräulein *M. Grey* sang, und die teils von einer Flöte, teils vom Violoncello begleitet sind, sowie eine Rhapsodie für Orchester und Klarinette von Debussy wurden noch als Erstaufführungen in den Colonne-Konzerten gehört. Bei den Pasdeloups vermittelte *Rhené-Baton* ein vor kurzem entstandenes Werk von Albert Roussel, eine Suite in f (Präludium, Sarabande, Gigue), in klassischer Form, solid, tonal, die jedoch auch häufige Modulationen nicht meidet. Ferner hat Baton hier ein »Chant de folie« zu Gehör gebracht, ein ernsthaftes Werk, bei dem ein gemischter Doppelchor, der nichts anderes zu tun hat, als Schreie auszustoßen, eine der traurigsten Episoden des Krieges wachruft: den Vorbeimarsch der Verwundeten, blutenden, vor Schmerzen schwankenden, der Armen, die blind die Frontwege gehen und in wilde Wehklagen ausbrechen. Bei aller herzergreifenden Traurigkeit scheint das Werk das Publikum ziemlich kalt gelassen zu haben. — In den gleichen Veranstaltungen hatte Frau *Overgaard* mit zwei Wagner-Abenden großen Erfolg. Wagner und Beethoven (dessen Name sich bis sechsmal auf den Programmen der Sonnabend- und Sonntagkonzerte findet) ziehen fortgesetzt die Menge an. — Das *Philharmonische Orchester* hat unter *Laber* erstmalig in Paris Bruckners 6. Sinfonie gespielt. Von den Musikern mit Wißbegier aufgenommen, hat sie das Publikum eigentlich enttäuscht. Aber man feierte den Dirigenten, der außerdem das D-dur-Konzert von Brahms (Solist: *Strub*) und das zweite Konzert von Rachmaninoff (Klavier: Fräulein *Nette*) aufführte. — Zwei bedeutende Abende alter Musik sind noch zu vermerken: *Henry Expert* widmete einen Abend den »Modes et rhythmes du XVI. siècle« und brachte mit seinen ausgezeichneten *Chanteurs de la Renaissance* Werke von Le Bouteillier, J. des Près, Janequin, Arcadet usw. zu Gehör. Und in der Kirche Saint-Eustache führte der gelehrte Kapellmeister *Raugel*, leider in vokaler Hinsicht ein wenig schwach, ein Werk von Sebastian Brossard auf: »Canticum eucharisticum pro pace facta anno 1687«.

J. G. Prod'homme

WEIMAR: *Ernst Praetorius* entzückte im ersten Sinfoniekonzert der Weimarischen Staatskapelle durch ein von ihm aufgefundenes und stilgerecht bearbeitetes Konzert für Streichorchester, Solovioline und Cembalo von *Johann Ernst von Sachsen* (Weimar), dessen Weiterverbreitung man auch den Orchestervereinigungen der musikalischen Jugendbewegung empfehlen möchte. *Lebrecht Goedecke* konnte selbst an der Seite eines *Robert Reitz* mit seiner stupenden Technik die Armseligkeit der von ihm vorgetragenen Werke nicht zudecken. Haydns »Sinfonie concertante« op. 84 erfreute durch die Reichhaltigkeit der Einfälle, wie Respighis Rossini-Suite durch Gedankenarmut enttäuschte. Das zweite Sinfoniekonzert galt den Russen. Mjaskowskijs 7. Sinfonie errang nachhaltigste Wirkung nicht zuletzt infolge der vollendeten Interpretation durch die Staatskapelle unter Praetorius. *Céleste Chop-Groenevelt* spielte Tschaikowskijs b-moll-Klavierkonzert vollendet in Technik, Poesie und Temperament. Das neugegründete Reitz-Quartett (*Robert Reitz*, *Willy Müller-Crailsheim*, *Herbert Groß*, *Walter Schulz*) erregte an seinem ersten (klassischen) Abend berechtigtes Aufsehen. Die beiden Konzertmeister und Mitglieder des Reitz-Quartetts: *Walter Schulz* und *Willy Müller-Crailsheim* zeigten in eigenen Veranstaltungen ihre bedeutenden solistischen Fähigkeiten. Frau *Max Reger* gedachte am 25. Oktober ihres 25jährigen Hochzeitstages: *Willy Eickemeyer* und seine Schülerin *Hilde Hoffmann-Knopf* spielten im Regergeiste Klaviersuiten, *Cläre v. Conta* sang Reger-Lieder. Es war ein weihevoller Abend, vergleichbar jenem herrlichen Nachmittag, an dem auf Einladung von Frau *Elisabeth Förster-Nietzsche Josef Pembaur* im Nietzsche-Archiv eine exquisite Gesellschaft in Fesseln schlug.

Otto Reuter

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Ernst Křenek hat drei Operneinakter vollendet: »Der Diktator«, »Das geheime Königreich« und »Die Ehre der Nation«; sie kommen im Wiesbadener Staatstheater zur Uraufführung.

Shakespeares »Macbeth« ist in Musik gesetzt worden. Der Komponist, *Lawrence Collingwood*, hat sich aufs genaueste an den Text Shakespeares gehalten.

OPERNSPIELPLAN

BARCELONA: Die *Liceo-Oper* hat im Spielplan der laufenden Saison an *deutschen* Werken vorgesehen: Walküre, Siegfried, Meistersinger, Tristan und Isolde, Rosenkavalier, Mona Lisa. Von *russischen* Opern u. a. Boris Godunoff.

BRESLAU: Das Opernhaus bereitet als Festspiel großen Stils die *szenische Uraufführung* des von *Friedrich Chrysander* bearbeiteten Oratoriums »Josua« von Händel vor.

BUDAPEST: An der Staatsoper wie auch in *Karlsruhe* wird die *Uraufführung* von *Eugen Zádors* Oper »Die Insel der Toten« vorbereitet. Der Text stammt von *Karl Georg Zwerenz*. Im Mittelpunkt der Handlung steht Arnold Böcklin.

KAIRO: Hier wird eine italienische »Stagione« erwartet. Unter Leitung des Mailänder Grafen *Guido Visconto* soll eine Reihe italienischer Opern zur Aufführung gelangen: »Nero« von Boito, »Aïda«, »Norma«, Monteverdis »Orpheus« u. a. Zu diesem Zweck hat die ägyptische Regierung die Bühne des Theaters umbauen lassen.

KOBLENZ: *Hermann Ungers* Oper »Richmodis« wurde vom Stadttheater zur alleinigen *Uraufführung* erworben.

LEIPZIG: *Kurt Weills* neue Oper »Der Zar läßt sich . . .« kommt im Februar unter Gustav Brechers Leitung am *Stadttheater* zur *Uraufführung*. Brecher hat auch den »Protagonist« angenommen.

MAILAND: Zwei Gründe rechtfertigen es, wenn man dem Spielplan der *Scala* für die Spielzeit 1927/28 einige kritische Worte widmet. Erstens ist sie immer noch das erste Operntheater Italiens und eines der ersten in Europa. Zweitens ist sie, wie wir gleich sehen werden, die einzige italienische Bühne, die den Kontakt mit der deutschen Musik von Mozart bis Richard Strauß aufrechterhält und erweitert, während auf den übrigen großen italienischen Bühnen dieser Kontakt so gut wie ganz unterbrochen ist. In Rom, Neapel, Turin, ja selbst in der italienischen Wiege des Wagner-Kults Bologna wird zumeist am Anfang der Spielzeit eine einzige Wagner-Oper zwei-, dreimal abgeklappert, und damit ist Deutschland erledigt, wenn nicht hie und da »Hänsel und Gretel« oder der »Rosenkavalier« erscheinen. Die neueste deutsche Musik von Pfitzner und Schreker zu Hindemith und Berg wird von Bühnenleitern und Dirigenten in Italien einmütig abgelehnt. Das Publikum würde im besten Fall nicht mitgehen, wahrscheinlich aber mit einem Theaterskandal antworten. Imponierend erscheint dieser Sachlage gegenüber Deutschlands Anteil am nächsten Spielplan der Scala. Vor allen Dingen wird *Richard Strauß* persönlich den »Rosenkavalier«, »Salome«, die italienische Erstaufführung seiner »Josephslegende« und eine Wiederaufnahme von »Figaros Hochzeit« dirigieren, die seit 1905 nicht gegeben wurde. — Dann wird *Panizza*, der erste Stellvertreter Toscaninis, drei Aufführungen des gesamten Nibelungenringes leiten. Endlich werden »Orpheus« (Gluck), »Fidelio«, »Freischütz« und »Meistersinger« wieder aufgenommen.

Die *Uraufführungen* sind: »Sly« von Wolff-Ferrari, »Maestro Gherardo« von Pizzetti und »Re« von Giordano.

Auch auf der Annäherung an das ständige Theater besteht die Scala. Die Stagione wird vom 16. November bis 15. Mai, also 6 Monate (statt der üblichen $3^1/_2$—4) dauern.

Maximilian Claar

STUTTGART: Generalintendant Kehm hat die einaktige Oper »Scherz, List und Rache« von *Egon Wellesz* (Dichtung von Goethe) zur *Uraufführung* am Württembergischen Landestheater erworben.

* * *

Die italienische Opernspielzeit 1927 bis 1928. Während die Mailänder Scala dem Programm Toscaninis getreu ihre Spielzeit bereits eröffnet hat, und zwar mit Boitos Mefistofele, Beethovens Fidelio und Puccinis Manon Lescaut, liegen für die anderen Opernbühnen erst die Programme vor. Die folgenden zusammenfassenden Bemerkungen betreffen die Opernhäuser in Rom, Neapel, Turin, Triest, Monte Carlo, Genua, Bari, Mantua, Venedig, Bologna und Palermo. Sie gestatten also wohl ein Gesamturteil. Da muß nun vor allen Dingen festgestellt werden, daß außerhalb

Mailands die deutsche Musik in entschiedenem Rückgang begriffen ist. Am einzigen Wagnerschen Musikdrama im Spielplan wird allerdings vielfach noch festgehalten. Wir finden Parsifal in Neapel, Götterdämmerung in Genua, Tristan in Mantua, Götterdämmerung in Turin, Meistersinger in Monte Carlo. Irgendein anderes deutsches Werk ist aber außerhalb der Scala bisher nicht zu entdecken.

Übrigens stagniert auch die französische Oper in Italien. Wir stoßen immer wieder auf dieselben paar Werke Luise von Charpentier, Manon von Massenet, Faust von Gounod und Carmen von Bizet. Es ist schon ein Wunder, daß man diesmal zwei Ausgrabungen versucht: In Triest Massenets Don Chisciotte und in Monte Carlo (das aber auch von Paris beeinflußt ist) Mireille von Gounod.

So ist also der italienische Opernspielplan zu vier Fünfteln auf sieben Namen aufgebaut. Einerseits das glorreiche Viergespann der Alten: Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini, andererseits das neuere Trio: Puccini, Mascagni, Giordano. Daneben ist eine Anzahl interessanter Belebungsversuche zu verzeichnen. So in Neapel Die Vestalin von Spontini, in Genua Die heimliche Ehe von Cimarosa, in Triest die Pittori Fiaminghi von Smareglia, in Bari Cecchina von Nicento Piccinni.

An *Uraufführungen* wenig bekannter Tonsetzer sind angekündigt in *Rom* »Dafne« von *Mulé* (einem 1885 geborenen Sizilianer, dessen Oper La baronessa di Carini 1912 in Palermo aufgeführt wurde), in *Bari* »Scampolo« (nach dem auch in Deutschland aufgeführten Stück von Dario Nicodemi) von dem 1883 in Florenz geborenen Komponisten *Ezio Camussi*, der 1912 am Teatro Lirico in Mailand mit einer Gräfin Du Barry debütierte, ferner ebenfalls in *Bari* »Fatma« von *Pasquale la Rotella* (geb. 1880 in Bitonto). Diese letztere wurde zwar 1908 an der Scala gegeben, ist aber dem Publikum so gut wie unbekannt.

Maximilian Claar

KONZERTE

BADEN-BADEN: Im Rahmen der Konzerte der Städtischen Musikdirektion gelangen in der Winterspielzeit unter *Ernst Mehlich* zur Erstaufführung Unger: Levantinisches Rondo; Braunfels: Don Juan; Haas: Rokoko-Variationen; Toch: Komödie für Orchester; Strawinskij: Feuervogel-Suite; Ehrenberg: Sinfonische Suite; Szymanowsky: Violinkonzert; Weinberger: Lustspielouvertüre; Malipiero: Cimarosiana; Maurice: Isländischer; Hindemith: Konzert für Orchester; Prokofieff: Violinkonzert; Juon: Triplekonzert.

DÜSSELDORF: In den Konzerten des Musikvereins wird unter Leitung von *Hans Weisbach* die *Uraufführung* des neuentdeckten *Requiems von Haydn* stattfinden.

JENA: Am Bußtag gelangte hier unter *Rudolf Volkmann* die *Matthäus-Passion ungekürzt* zur Aufführung.

TAGESCHRONIK

Das *zweite Händel-Fest der Händel-Gesellschaft* (Sitz Leipzig) wird in den Tagen vom *21. bis 24. Juni 1928 in Kiel* stattfinden. Es wird folgende Veranstaltungen umfassen: Kammermusik, Orchesterkonzert, Kirchenkonzert und eine Aufführung des Oratoriums »Israel«. Zugleich findet eine Mitgliederversammlung statt, an die sich Vorträge über Händel-Themen anschließen werden.

Der *Bund Deutscher Komponisten*, unterstützt durch die *Gema*, über den bereits in Heft XX/3 der »Musik« berichtet wurde, will in hoch qualifizierten Aufführungen selten gehörte, wertvolle Werke lebender Komponisten und insbesondere Werke noch unbekannter Autoren zum Vortrag bringen. Vier Konzerte sind der ernsten Richtung vorbehalten. Daneben wird den Komponisten der Unterhaltungsmusik, in entsprechenden Etablissements, Gelegenheit geboten werden, zu beweisen, daß die Überflutung des deutschen Marktes mit ausländischer Produktion den deutschen Künstler zwar verdrängen konnte, daß die deutsche Unterhaltungsmusik aber trotz der nicht wegzuleugnenden Evolution des Tanzes, ihre eigene Physiognomie nicht verloren hat.

In einer unter dem Vorsitz des Unterrichtsministers Schmitz abgehaltenen Konferenz wurde beschlossen, unter Führung der Bundesregierung im November in *Wien* eine repräsentative *Schubert-Woche* im Anschluß an den 19. November, den 100. Todestag von Franz Schubert, zu veranstalten.

Im *Moskauer Staatlichen Konservatorium* fand im November 1927 die feierliche Eröffnung einer *Sonntags-Arbeiterhochschule für Musik* statt. Zu den Aufnahmeprüfungen hatten sich nicht weniger als 600 Anwärter gemeldet, unter denen eine stattliche Zahl guter Musiker und Sänger entdeckt wurde.

Dem Germanischen Seminar der Universität *Greifswald* ist seit einiger Zeit ein *Pommer-*

sches Volksliederarchiv angegliedert, das jetzt eine Sammlung von pommerschen Liedern veranstaltet hat. Bisher sind auf den Aufruf des Archivs hin fast 4000 Lieder, Einzelverse und Bruchstücke verlorengegangener Lieder eingegangen und durch Rückfragen an anderen Stellen ergänzt.

* * *

Vom Tübinger Musikwissenschaftler *Ernst Fritz Schmid* ist ein *unbekanntes Requiem* in c-moll von *Haydn* entdeckt worden. Schmid fand eine Abschrift des Werkes im Städtischen Museum in Burghausen an der Salzach, zwei weitere Abschriften einer späteren Fassung in München.

Das *Robert Schumann-Museum* in Schumanns Geburtsstadt *Zwickau i. S.*, 1910 am 100. Geburtstage gegründet, wurde am 23. Oktober v. J. nach einer durch den Gründer *M. Kreisig*, jetzigem Direktor der Schumann-Abteilung und Dr. *H. Gurlitt*, Direktor des städtischen Museums, in welchem das Schumann-Museum eine Abteilung bildet, nach einer Neuordnung neueröffnet. Die Eröffnung geschah durch eine von seiten der Stadt veranstaltete Feier im Museumssaale, bei der nach einem Klaviervortrage des irischen Pianisten *G. Minotti* der Oberbürgermeister *Holz* sprach.

Professor *W. Gurlitt*, Freiburg, wurde an Stelle des verstorbenen Professor Abert in den künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat der *Robert Schumann-Gesellschaft* gewählt.

In Weimar wurde jüngst der *Franz-Liszt-Bund* wieder ins Leben gerufen. Zum ersten Vorsitzenden wurde Staatsminister *Paulßen*, zum zweiten Vorsitzenden Professor *Deetjen* gewählt.

Im Februar 1927 wurde von der Stadtverordnetenversammlung *Berlins* beschlossen, aus Anlaß des 100. Todestages von Ludwig van Beethoven ein jährliches *Stipendium von 10000 Mark* für ausübende Musiker (Orchestermitglieder) zu stiften. Der Magistrat ersucht jetzt die Stadtverordneten, diesen Beschluß zu ändern, und zwar dahin, daß jährlich 10000 Mark für diesen Zweck in den Etat eingestellt werden, so daß *keine Stiftung* und keine Verwaltung dafür erforderlich ist. Stimmt die Stadtverordnetenversammlung zu, so ist keine Genehmigung durch die Aufsichtsbehörde notwendig. Es wird beabsichtigt, hauptsächlich Schüler der Staatlichen Hochschule für Musik zu unterstützen.

Der Magistrat *Berlin* hat dem *Philharmonischen Orchester* einen weiteren Zuschuß in Höhe von 45000 Mark gewährt vorbehaltlich der Zustimmung der Stadtverordnetenversammlung.

Die *einzigartige historische Klaviersammlung J. C. Neupert*, die die Entwicklung des Klavieres vom primitiven Musikstab über Clavichord und Hammerklavier bis zum modernen Flügel in lückenloser Reihe an durchwegs spielfertigen Instrumenten nachweist, wird nun auf ein Angebot des Nürnberger Stadtrates *von Bamberg nach Nürnberg* verlegt. Als Ausstellungsraum stellt Nürnberg die althistorische »Wage« in der Winklerstraße unentgeltlich zur Verfügung.

Die *letzte Schülerin von Franz Liszt*, die den Meister in seinen letzten Lebensjahren betreute und pflegte, befindet sich infolge schwerer Krankheit in erschütternder Notlage. Es ist sofortige Hilfe geboten. Gaben erbeten an die Bank *Richard Harte, Berlin NW 7, Mittelstraße 52*, mit dem Vermerk »Liszt-Spende«.

Das *bulgarische Unterrichtsministerium* hat alle Verwaltungsbehörden des Landes angewiesen, *jegliche Art von Konzerten fremder Künstler in Bulgarien zu verbieten*; diese Konzerte sowie andere Gastspiele können künftig nur nach dem 1. Mai 1928 veranstaltet werden. Diese Maßnahme des Ministeriums wird damit begründet, daß vor allem die heimatliche Kunst gepflegt werden müsse, besonders im Hinblick auf die schlechte materielle Lage der heimischen Künstler.

Die musikalische Leitung des *Akademischen Orchesters Berlin* (Sitz Universität) hat Prof. *Walther Gmeindl* übernommen.

Das *Choreographische Institut Laban*, das unter Leitung Rudolf v. Labans selbst steht, ist von Würzburg nach *Berlin-Grunewald* übergesiedelt.

AUS DEM VERLAG

In *Leipzig* fand die *Gründung einer Bruckner-Gesellschaft* statt, die den Zweck hat, dem Lebenswerk Bruckners allerorts allgemeine Verbreitung und Verständnis zu verschaffen. Geplant ist vor allem die Veranstaltung einer *Kritischen Gesamtausgabe und fehlerfreier praktischer Ausgaben*. Ferner ist ein Bruckner-Jahrbuch in Aussicht genommen. Als Verleger der Veröffentlichungen sind *Breitkopf & Härtel, Leipzig*, gewonnen worden.

Nachdem heute noch keine Ausgabe von *Heinrich Schütz'* »Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung Jesu Christi« 1623

(außer der für praktische Zwecke ungeeigneten Gesamtausgabe) vorhanden war, wird im Januar *die erste praktische* Ausgabe, besorgt durch *Walter Simon Huber*, im *Bärenreiter-Verlag, Kassel*, erscheinen. Der Verlag beginnt damit die Herausgabe einer Reihe größerer geistlicher und weltlicher Chorwerke. Die »Historia« erscheint in Partitur und Stimmen.

Riemanns Musiklexikon erhielt soeben eine neue, die 11. Auflage in *Max Hesses Verlag*. Die Bearbeitung lag wieder in den bewährten Händen von Dr. *A. Einstein*. Die Musikerschaft wird mit Freuden das nach dem neuesten Stand der Musiklage eingerichtete und erweiterte Lexikon begrüßen. Aus der ersten Teillieferung erkennt man bereits wieder die Vorzüge dieses Nachschlagewerkes. Sobald uns das ganze Werk vorliegt, werden wir in ausführlicher Würdigung eine Kritik veröffentlichen.

Das erste Wahlheft der *Deutschen Volkslieder-spende* ist kürzlich bei *Bote & Bock, Berlin*, erschienen.

In *Max Hesses Verlag* erscheint soeben im Jubiläumsjahrgang (zum 50. Mal) *Hesses Musiker-Kalender* (vereinigte Kalender Hesse-Stern). Ein besonderer Hinweis auf die Bedeutung dieses Werkes erübrigt sich. Für jeden, der irgend mit Musik und Musikern zu tun hat, ist dieses Nachschlagewerk ein unentbehrliches Hilfsmittel geworden. Die Aufzählung von Musikeradressen in In- und Ausland ist gegenüber dem vorigen Jahr noch erheblich vermehrt. Die Liste der ausübenden Künstler, der Zeitschriften, Konzertdirektionen, der Musikreferenten, der Musikverleger usw. gibt ein vielseitiges Bild des weitverzweigten heutigen Musikbetriebes. Wem an einem Überblick der mannigfaltigen Gebiete liegt, sei er ausübender Künstler, Wissenschaftler oder Pädagoge, wird den Musiker-Kalender zu Rate ziehen.

Die Autographen-Handlung *V. A. Heck, Wien I*, Kärntnerring 12, veröffentlicht soeben seinen Katalog 39, »Kostbare Musikmanuskripte«. Der Katalog gibt ein anschauliches Bild wertvollster Manuskripte von Bach bis Richard Strauß. Ein Prachtstück ersten Ranges ist das vollständige Manuskript von Brahms' Streichquartett in B-dur op. 67 (Schw. Frcs. 10 000.—). Von Bruckner sind Manuskripte angezeigt, die Übungsbeispiele zur Harmonielehre enthalten, von Haydn ein Divertimento, von Liszt eine Aïda-Transkription, von Mahler die Partitur der II. Sinfonie, von Mozart Kanon-Studien und vieles andere mehr. Bereits der Katalog mit seinen zahlreichen Faksimiles ist für den Betrachter von eigentümlichem Reiz, der die Kostbarkeiten der Originale erahnen läßt.

Im Verlag *F. A. Brockhaus, Leipzig*, erschien ein neues, interessantes Reisewerk: *Christian Leden* »Über Kiwatins Eisfelder«. »Drei Jahre unter kanadischen Eskimos«. Einen besonderen Reiz hat das Werk dadurch, daß Leden die *Musik* der Eskimos erforscht und im Phonogramm festgehalten hat. Das Buch bringt eine Reihe von Notenbeispielen, die besonders interessieren werden. Umrahmt wird der Bericht von einer Reihe vorzüglicher Bilder nach eigenen Aufnahmen des Verfassers.

TODESNACHRICHTEN

FRANKFURT a. M.: Der Bariton *Rudolf Brinkmann* ist, 50jährig, verstorben. Er gehörte dem Frankfurter Opernhaus 30 Jahre lang an.

HAMBURG: Professor Dr. *Hermann Behn*, der hamburgische Musikgelehrte, ist im 68. Lebensjahr verschieden. Behn ist besonders durch seine Bearbeitung der Wagnerschen Tondramen für zwei Klaviere bekannt geworden.

LUDWIGSHAFEN: Der Basler Komponist und Musiker *Karl Futterer* ist mit 54 Jahren gestorben. Er war Professor an der Hochschule für Musik in Mannheim-Ludwigshafen. Von seinen Werken seien hier nur die Opern »Der Geiger von Gmünd« und »Don Gil von den grünen Hosen« sowie seine »Orchestergesänge« genannt.

NEUYORK: Kapellmeister *Alessandro Liberato*, der populäre Konzertdirigent aller italienischen Veranstaltungen in Neuyork, starb im Alter von 80 Jahren.

NÜRNBERG: Im Alter von 73 Jahren ist Kapellmeister *Wilhelm Bruch* verstorben, der nach erfolgreicher Dirigententätigkeit im Rheinland und in England eine bedeutende Stellung im Nürnberger Musikleben einnahm.

STOCKHOLM: Der schwedische Tondichter und hervorragende Pianist *Wilhelm Stenhammar* ist, 56 Jahre alt, einem Schlaganfall erlegen. Von seinen Kompositionen sind die Musikdramen »Tirfing« und »Snoefried« die bedeutendsten; daneben schrieb er Chöre und eine Reihe von Liedern und Kantaten.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Greß, Richard (Stuttgart): op. 32 Vorspiel zu Shakespeares »Was ihr wollt« noch ungedruckt.
Höfer, Franz: op. 63 Sinfonietta (C). Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Kallenberg, Siegfried (München): 3. Sinfonie noch ungedruckt; dsgl. 5 Impressionen.
Lazar, F.: Divertissement. Durand, Paris.
Raphael, Günther: op. 19 Thema, Variationen und Rondo. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Roussel, Albert: La naissance de la lyre. Fragments symphon. — Suite (F). Durand, Paris.

b) Kammermusik

Blanc de Fontbelle: Sonate p. Viol. et Piano. Senart, Paris.
Baussnern, Waldemar v.: Duo f. 2 Klav. zu 4 Hdn. Steingräber, Leipzig.
Cras, Jean: Trio p. Viol., Alto et Vc. Senart, Paris.
Hill, Edward Burlingame: Sonata (A) f. Clarinet (Viol.) and Piano. G. Schirmer, Neuyork.
Laparra, Raoul: Cuadros. Scènes d'Espagne. Suite p. Viol. et Piano. Gallet, Paris.
Rey-Andreu, E.: Sonate p. Vcelle et Piano. Senart, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Berau, Jos.: op. 14 Volkslieder; op. 15 Einführung in die Intonation; op. 16 Lagenstudien f. Viol. Hudebni Matice, Prag.
Böhm, Georg: (Sämtl. Werke I) Klav.- u. Orgelwerke hrsg. v. Joh. Wolgast. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Busser, Henri: Andante p. Clarinette et Piano. Evette, Paris.
Debussy, Claude: Syrinx p. Flûte seule. Jobert, Paris.
Deffrennes, Maurice: Sonatine (C) p. Piano. Senart, Paris.
Gál, Hans: op. 28 Sonate f. Pfte. Simrock, Berlin.
Haas, Joseph: op. 69 Drei kleine Suiten und Sieben kleine Vortragsstücke f. Pfte. Schott, Mainz.
Jarnach, Philipp: Zehn kleine Klavierstücke. Schott, Mainz.
Jeanneret, Albert: 20 quarts d'heure de lecture à vue au Violon. Lemoine, Paris.
Nagler, Franciscus: op. 98 Aus meiner Dorfheimat. 12 Klavierstücke. Sächs. Schulbuchhdlg., Meißen.
Raasted, N. O.: op. 51 Zwölf kleine Orgelstücke. Kistner & Siegel, Leipzig.
Rischka, Gerhard Ew.: 6 Miniaturen f. Pfte. Hainauer, Breslau.
Rüdinger, Gottfried: op. 4 Sonate (g) f. Org. Feuchtinger, Regensburg.
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 53 Das kleine Klavierbuch. Sechs Übungsstücke u. 14 Charakterstücke f. Pfte. Schott, Mainz.
Schultheß, Walter: op. 13 Sechs kleine Fantasiestücke f. Pfte. Schott, Mainz.
Sterjanc, Lucijan Marija: 4 Klavierstücke. A. Gutmann, Wien.
Stutschewsky, Joachim: Studien zu einer neuen Spieltechnik auf d. Violoncell. Schott, Mainz.
Telemann, Geo. Ph.: Zwölf Fantasien f. d. Geige allein hrsg. v. A. Küster. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Toch, Ernst: op. 40 Tanz- und Spielstücke f. Pfte. Schott, Mainz.
Weymann, Joh.: op. 23 Zehn Choralvorspiele f. Orgel. André, Offenbach.
Windsperger, Lothar: op. 37 Kleine Klavierstücke. Schott, Mainz.

II. GESANGSMUSIK

a) Oper (auch Ballett)

Brandts-Buys, Jan: Traumland. Opernidylle. Weinberger, Wien.
Falla, Manuel de: Meister Pedros Puppenspiel. Kleine Part. Schott, Mainz.
Korngold, Erich Wolfgang: op. 20 Das Wunder der Heliane. Schott, Mainz.

b) Sonstige Gesangsmusik

Albrecht, Georg v.: op. 30 Acht russische Volkslieder f. 4—6st. gem. Chor bearb. Schultheiß, Stuttgart.
Bazelaire, Paul: Psaume 29 à 4 voix mixtes, Cordes et orgue. Magasin musical, Paris.
Berthold, Franz: op. 31 Lieder der Arbeit f. Männerchor. Hug, Leipzig.
Brunetti-Pisano, August: Dem Vaterland. Für Männerchor m. Orch. Schlesinger, Berlin.
Cairati, Alfredo: Galgenlieder von Chr. Morgenstern f. Ges. m. Pfte. Edit. Euterpe, Stuttgart.
Felber, Rudolf: Mährische u. tschechische Volkslieder f. mittl. St. u. Pfte. Simrock, Berlin.
Fleck, Fritz: An den Mond f. Singst. u. Klav. Birnbach, Berlin.

Grabert, Martin: op. 60 Hanna und Simeon. Kirchenkantate f. gem. Chor, Soli, Streichorch. u. Org. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Graener, Paul: op. 79 Nacht- u. Spukgesänge nach Gedichten von Chr. Morgenstern f. Ges. u. Pfte. Bote & Bock, Berlin.

Greß, Richard (Stuttgart): op. 33 Alte Weisen f. Männerchor m. Streichorch. noch ungedruckt.

Hegar, Friedr.: 7 ausgew. Lieder f. gem. Chor. Liederbuchanstalt, Zürich.

Hummel, Ferd.: op. 152 Am Rhein. F. Männerchor. André, Offenbach.

Jindřich, Jindřich: Chodsky zpěvnik (Choder Volkslieder) Teil I. II. (F. A. Urbanek, Prag).

Kämpf, Karl: op. 78 Zwei heitere Balladen; op. 79 Der Mönch zu Pisa. Ballade. F. Männerchor. Wildt, Dortmund.

Kallenberg, Siegfried (München): Drei Gesänge f. Alt u. Streichquart. noch ungedruckt.

Kaun, Hugo: op. 109 Heimatgebot f. Männerchor m. Orch. Zimmermann, Leipzig.

—: op. 123 Fünf Gesänge f. mittl. St. mit Pfte. nach Dichtungen v. Hagen Thürnau. André, Offenbach.

Kirchner, Hermann: op. 81 Christus in Bethanien. Oratorium. Selbstverl., Breslau.

Knab, Armin: Alte Marienlieder f. 3 St. gesetzt. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Landshoff, Ludwig: Italienische Kammerduette des 17. u. 18. Jahrh. Bd. I. Peters, Leipzig.

Lendvai, Erwin: op. 42 Vier variierte Volkslieder f. Frauenchor. Peters, Leipzig.

—: Frohgesang. Deutsche Volkslieder aus sechs Jahrhunderten in Form v. Variationen f. Männerchor. Nr. 3—12. Schott, Mainz.

Lothar, Mark: op. 7 Drei Marienlieder f. Ges. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Mahler, Gustav: Frühlingsmorgen; Hans u. Grete; Scheiden u. Meiden. F. Sopr. u. Orch. instr. Schott, Mainz.

Marr, Friedrich: op. 6 Aus froher Kindheit. 5 Kinderlieder f. Ges. m. Pfte. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Mendelssohn, Arnold: Glück aufs lieb Vaterland. F. Männerchor. André, Offenbach.

Milhaud, Darius: Deux petits airs, poèmes de St. Mallarmé — Poème de L. Latil p. une voix et Piano. Eschig, Paris.

Mraczek, Jos. Gust.: Heitere Gesänge f. Männerchor. Ries & Erler, Berlin.

Nagler, Franziskus: Von Rosen ein Kränzlein. 24 Lieder f. Ges. m. Pfte. Sächs. Schulbuchhdlg., Meißen.

Pfitzner, Paul: op. 46 Drei Lieder f. Mezzosopran m. Pfte. Klemm, Leipzig.

Pratella, F. Balilla: op. 45 (10) Cantilene a Colombina di A. Beltramelli p. Canto e Pfte. Bongiovanni, Bologna.

Rinkens, Wilhelm: op. 27 Schlichte Weisen f. Männerchor. Heinrichshofen, Magdeburg.

Schütt, Walter: Lieder im Volkston f. Ges. m. Pfte. Bote & Bock, Berlin.

Sekles, Bernhard: op. 32 Variationen über Prinz Eugen f. Männerchor, Blas- u. Schlaginstr. Leukkart, Leipzig.

Shepherd, Arthur: Triptych f. high voice and string quartett. G. Schirmer, Neuyork.

Thomas, Kurt: op. 8 Drei Gesänge a. d. »Blühenden Baum« von Will Vesper f. Männerchor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Toepler, Alfred: op. 5 Drei Frauenchöre nach Gedichten v. Martha Grosse. Goerlich, Breslau.

Trunck, Rich.: op. 3 Drei große Chöre. Leuckart, Leipzig.

III. BÜCHER

Altmann, Wilh.: Handbuch für Streichquartettspieler, Bd. II. Max Hesse, Berlin.

Brömme, Otto: Der veranschaulichte Sprech- u. Gesangston. Merseburger, Leipzig.

Bücken, Ernst: Musik des Rokokos und der Klassik Heft 1. Athenaion, Wildpark-Potsdam.

Capet, Lucien: Die höhere Bogentechnik. Deutsche vom Verfasser autorisierte Übertragung v. Rud. Hegetschweiler. Junne, Leipzig.

Chopin: Gesammelte Briefe, übers. v. A. v. Guttry. Georg Müller, München.

Herrmann, Kurt: Internationale moderne Klaviermusik — s. Teichmüller.

Howard, Walter: Auf dem Wege zur Musik. Bd. 11—26. Simrock, Berlin.

Martienssen, Franziska: Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme des Liedgesanges. Kahnt, Leipzig.

Mersmann, Hans: Die moderne Musik Heft 1. Athenaion, Wildpark-Potsdam.

Teichmüller, Rob. u. Herrmann, Kurt: Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser u. Berater. Hug, Leipzig.

Tromnier, Richard: Vom Schaffen großer Komponisten. Grüninger, Stuttgart.

Wetz, Richard: Beethoven. Die geistigen Grundlagen seines Schaffens. Keyser, Erfurt.

Widor, Ch. M.: Fondations. Portraits de Massenet à Paladilhe. Durand, Paris.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ZUR BEURTEILUNG HAYDNS

VON

ERNST MERZ-CHEMNITZ

Wir urteilen und bewerten in musikalischen Dingen unheimlich viel, aber wir haben kein Urteil und keine Werte mehr. Wir spielen mit Fragen der Kunst und wollen dabei wie spielende Kinder ernst genommen sein. Ja, es steht noch schlimmer: wir treiben Problemsport. Wer nicht in irgendeinem Linienzuge den Sportsmann verrät, soll nicht hoffen, daß er Eindruck macht. Es empfiehlt sich daher, irgendeine künstlerische Erörterung mit einer Geste problematischen Tiefsinns zu eröffnen. Die Menschen reden ja am liebsten von dem, was ihnen fehlt.

Es gibt großer Kunst gegenüber nur *eine* Frage: Was ist sie? — und nicht: Was ist sie wert, was gibt sie uns? Wir, die wir mehr über Kunst reden als je eine Zeit, haben wenig Ehrfurcht vor der Kunst. Sie ist uns nicht mehr Schöpfungstat, Existenz, sondern Betätigungsfeld des Räsonnements. Hätten wir das kunsttechnische Fremdwort nicht, lieber Gott, wie traurig stünde es um unser Kunstwesen — das schaffende und das beurteilende! Oder es stünde besser darum. Nur die schlichte, klare Rede des Kunstschaffens und Kunsturteils ist der Beweis schöpferischen Erfolgs.

Diese Sätze sollen dartun, daß die angekündigten Ausführungen nicht einen »Fall Haydn« schaffen wollen; so zeitgemäß unbescheiden wollen sie nicht sein. Das Werk des großen Schöpfers kann warten, bis seine Zeit gekommen ist. Polemik für oder gegen einen großen Künstler ist ein gefährliches Unternehmen: sie kann so oder so Anmaßung bedeuten. Reden wir von Kunst, so dürfen wir nur vom Kunstwerk reden, nicht von uns und unserer Meinung. Die Meinung ist unfruchtbar, auch wenn sie sich ekstatisch gibt.

Es ist kaum je bestritten worden, daß *Haydn* der Schöpfer der modernen Musik ist. Nicht eine neue Lehre ging von ihm aus, sondern ein neues Kunstwesen. Sein Werk besteht für sich und durch sich, und es erregte und richtete in anderen Schöpferkräfte. — Man nannte mit Vorliebe ihn den Klassiker, und doch war er im üblichen Sinne des Wortes am wenigsten einer. Vieles macht ihn zu einem problematischen Künstler. Man greife sein Werk ernsthaft an, und man wird an fast jedem Punkt auf eine Lebensfrage der Kunst stoßen.

Mit welchem Recht nannte man Haydn einen Klassiker? Man braucht das Wort im rühmenden und im herabsetzenden Sinne; seine Kraft ist erschlafft. Es bezeichnet ursprünglich den hohen Rang eines Künstlers; in diesem Sinne möchten wir es gebrauchen. Aber es erfuhr durch die Literatur eine Sinnverschiebung: so wurde ein Wesenszug der Literatur auch in die Musik getragen, der ihr fremd war und daher die Ansicht verzerrte. Wir verbinden in der Literatur mit dem Begriff des Klassischen die Vorstellung einer Kunst der Ver-

gangenheit, die durch dogmatische Heiligung ewig gültiges Muster geworden ist. Die große Literatur des 18. Jahrhunderts hatte das Dogma von der Mustergültigkeit der klassischen Antike; ihr selbst wurde dann in ihrem eigenen Sinne als höchste Ehrung der Rang der Klassizität zuerkannt. Die Bedeutung des erzieherischen Wertes wurde dabei übermäßig betont; aber es geschah doch nicht willkürlich, denn in der Literatur war die erzieherische Theorie eine mächtige Triebkraft. Dieser Triebkraft bedurfte die Kunst eines Haydn nicht: sie hatte noch nicht vom Baum der Erkenntnis gegessen und noch keinen Sündenfall erlebt.

Die Anwendung literarischer Begriffe auf die Musik hat Unheil angerichtet; sie hat auch die unklare Vorstellung des musikalischen Klassikers verschuldet. Das Gesamtwerk Haydns stellt ein Wachstum von neuschöpferischer Anfänglichkeit bis zu ausgebreiteter Fülle dar; die Kraft eines einzelnen scheint hier geschichtliche Vorgänge zusammenzufassen, die sonst mehrere Geschlechter in Anspruch nehmen. Der Künstler Haydn stellt sich also in verschiedenen Zuständen dar; wenn überhaupt jemals, kann man bei ihm von Perioden des Schaffens reden.

Welcher Haydn ist nun der Klassiker? Ist es der jüngste Haydn, der absichtslos und abseits von der herrschenden Zunft die Herzen der musikalischen Zeitgenossen elektrisierte? In seinen 18 Quartetten op. 1—3 liegt sein Werk deutlich vor uns. Ist es der Haydn der zweiten Periode, die mit den Quartetten op. 9 einsetzt und ungefähr bis 1780 dauert? In dieser Kunst ist ein neues Wesen geboren: ein neues schöpferisches Prinzip erweckt vorhandene latente Kräfte; die naive geniale Musizierlust wird vom musikalischen Gedanken, also von einer geistigen Kraft ergriffen und erzeugt das tonpoetische Tongebilde. Der Musikant ist zum Künstler geworden. Der Haydn dieser zweiten Periode erobert sich das musikalische Europa. Das gelang ihm, ohne daß eine betriebsame literarische Propaganda nachhalf, allein durch die Kraft seines Werkes. Aber auch dieser, der eigentliche Geniemensch Haydn, ist nicht der Klassiker der populären Vorstellung, denn gerade ihn kennen wir am wenigsten, obwohl sein reiches Werk immer vorhanden war. Der Haydn der dritten Periode, seit zirka 1781, bildet den Stil der thematischen Durchführung aus. Diesen stellte einst A. Sandberger in seiner Abhandlung »Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts« fest und schien damit die Klassizität Haydns neu erfaßt zu haben. Leider sprach Sandberger von einem »Prinzip der thematischen Arbeit«: er verwechselte, scheint es, das abschließende stilistische Ergebnis mit dem neuschöpferischen Prinzip, das zu einem Stil führte. Zudem ist es mehr als fraglich, ob es bei Haydn überhaupt einen thematischen Durchführungsstil gibt. Es ist merkwürdig, daß auch namhafte Musikschriftsteller ins Schwanken geraten, sobald sie sich mit Haydns Schaffen befassen — also gerade mit dem Meister, von dessen Leichtverständlichkeit immer geredet wird.

In Haydns vierter Periode, die durch die beiden Reisen nach London äußerlich gekennzeichnet wird, dient die thematische »Arbeit« mehr einer tonpoetischen Freiheit; die Gesinnung der frühesten Perioden erwacht wieder und lockert die stilistische Strenge: nach der zusammenstrebenden Enge tut sich eine reiche, weite Fülle der Gestaltung auf. Man sieht nicht, wo da eine schulgerechte Klassizität abgeleitet werden soll.

Nun aber war Haydn auch Gesangskomponist. Sind seine Messen und Oratorien klassisch? Sie sind im Sinne der Schulästhetik nicht stilrein. Die instrumentale Aktivität seiner Sinfonik dringt früh in die Gesangsmusik ein und teilt ihr eine Erregung mit, die neue künstlerische Lösungen fordert. Daraus mußte sich ein problematisches Wesen ergeben — freilich kein begriffs-, sondern ein tatproblematisches. Das Haydnsche Problem, die Gesangsmusik sinfonisch zu durchdringen, griff Beethoven auf, dessen Missa solemnis mit Haydns Messen und Oratorien aufs engste zusammenhängt.

Mit der Klassizität Haydns im üblichen Sinne ist es wirklich nichts. Wir wissen nicht, welchen Haydn wir als den Klassiker fassen sollen. Er war auf *jeder* Stufe seiner Entwicklung Gestalter; sein Werk ist immer Existenz. Es ist stets durch sich selbst wertvoll und nicht im Hinblick auf die folgende Stufe — genau so, wie Haydn nicht im Hinblick auf Beethoven oder andere Bedeutung erhält. Daß er imstande war, nach dem einen das andere zu geben, indem er sein eigenstes Wesen abwandelnd entwickelte und übersteigerte, ist die Angelegenheit seines Genies: *wir* begreifen, daß es so und so kommen mußte, nur hinterher aus dem tatsächlichen Verlauf und haben demnach gar keinen Grund, mit unserer Erkenntnis einer sogenannten Entwicklung groß zu tun.

Mit dem Begriff des Klassischen floß unmerklich eine literarische Anschauung in die Musik ein. Die literarische Einwirkung ging von Norddeutschland aus, wo sich die ersten und fast die einzigen Rezensenten Haydnscher Kunst fanden. Die innere Verbindung Haydns mit dem norddeutsch-geistig gerichteten Ph. E. Bach bewirkte, daß seine Kunst dem Norddeutschen zugänglich war. Joh. Abr. Peter Schulz und Fr. Reichardt waren begeisterte Bewunderer Haydns, obwohl sie selbst ganz andere Wege gingen. Man muß ihr freies, unbefangenes Urteil bewundern. — In seiner autobiographischen Skizze von 1778 klagt Haydn über die Verständnislosig eit der Berliner Kritiker: ein erstes Anzeichen dafür, daß die Schulästhetik mit Haydns Kunst nicht fertig wurde. Erst in den Rezensionen der Oratorien tritt die ästhetische Doktrin der literarischen Schule deutlich hervor. Die an der literarischen Theorie geschulten Rezensenten beugten sich zwar vor der Daseinskraft dieser Kunst, aber nur widerwillig; sie lenkten ihre kritischen Pfeile ab auf den Textdichter, aber sie treffen doch von ihrem Standpunkt aus den Tondichter. Es ist nur noch ein kleiner Schritt bis zu dem Vorwurf, daß dem Meister die künstlerische Bildung und die Bildung überhaupt fehle.

Die musikalische Romantik, die in norddeutschen Traditionen wurzelte, über-

nahm zwar nicht die puritanische Ästhetik — sie wurde ihr im Gegenteil völlig abtrünnig —, aber die literarische Gesinnung. Sie suchte die Oper und machte aus ihr das Musikdrama; sie erfand die sinfonische Dichtung auf ein literarisches Programm; sie verfolgte kultursoziale Absichten. Die bewußte Rivalität zur Literatur spornte sie an. Es erstanden die gebildeten Musiker; nach den Begriffen der Zeit konnte Bildung nur literarisch-spekulativ sein. Den geistreichsten theoretischen Ausdruck fand diese Richtung durch Richard Wagner. Seine bezaubernde Beredsamkeit verwüstete die deutliche Vorstellung vom Wesen der klassischen Musik, und bezeichnenderweise ging es dabei Haydn am schlechtesten. Seine soziale Stellung und seine Unbildung mußten nun auch in seiner Kunst zum Ausdruck kommen: ein fürstlicher Bedienter konnte kein großer Künstler gewesen sein, ebensowenig ein freier Geist, denn ein sozial abhängiger Mensch konnte kein freier Geist sein.
Die theoretischen Romantiker verachteten die Form, aber weil sie Theoretiker waren, kamen sie von ihr nicht los. Das Sonatenschema war Haydn, wie auch seinem einzigen Vorgänger Ph. E. Bach, das gegebene Gefäß für ihren Reichtum. Dieses Schema — an sich ein wunderbar klares, naturhaft-einfaches Wesen — hatte für sie gar keine prinzipielle Bedeutung; sie hatten keinen Grund, sich theoretisch zu ihm zu bekennen. Wenn die romantischen Theoretiker gegen diese Form zu Felde zogen, um die Kunst Haydns und Mozarts tödlich zu treffen, so schlugen sie in die leere Luft. Es ist unbegreiflich, daß man den Klassikern Formalismus vorwarf, von dem diese wie wenige frei waren, und daß man sich andererseits über die Formfrage nicht beruhigen konnte und so von ihr erfüllt war, daß man sich vom Kampfe gegen die Form das Heil der Kunst versprach. Die klassischen Tondichter verwendeten ihre Riesenkräfte zu etwas Besserem als zu Formzertrümmerung.
Es dürfte klar sein, daß die Anwendung literarischer Begriffe auf die klassische Musik eine falsche Anschauung der Literaturprobleme voraussetzt. Wenn die klassischen Dichter ihr Werk selbst kommentierten und die geistigen und seelischen Vorgänge, die sich in ihnen vollzogen, kritisch beobachteten, so zwang sie dazu das Schicksal der modernen Literatur, die um die künstlerische Gestaltung ringen mußte, weil sie die menschliche Begründung ihres Schaffens immer wieder auf dem Wege des Kunstdenkens suchen mußte. Eine solche geschichtliche Voraussetzung hatte die klassische Musik nicht: sie stand von vornherein, d. h. mit Haydn, dort, wohin die Dichtkunst in glücklichen Stunden durch die Kraft intuitiver Sehnsucht gelangte. Die Poesie hatte, um zu gestalten, eine sittliche Anstrengung kunstphilosophischer Spekulationen nötig; auf anderem Wege war ihr die Kunst einfach versagt. So mußte sich ein problematisches Wesen erzeugen, das sich auch theoretisch aussprach. Die klassische Musik entfaltete sich aus naturhaften Voraussetzungen ohne geschichtliche Tragik. Wohl uns, daß es so war; wir hätten sonst diese Kunst nicht bekommen! Hätte sie ihre glücklich begründete Exi-

stenz mit frevelhaftem Mutwillen vernichten sollen? Die theoretischen Romantiker scheinen dieser Meinung gewesen zu sein, die man pervers nennen muß. Sie verachteten die klassischen Tondichter als Musikantennaturen, aber sie glaubten zugleich, das Heil der Kunst zu bringen, indem sie die Bohème zur künstlerischen Weltanschauung erhoben. In diesem Punkte freilich beliebten sie nicht, auf die große klassische Literatur zu blicken.
Die historische Musikwissenschaft stand im Banne der romantischen Theorien, so unbegreiflich es erscheint. In dieser Hypnose suchte sie im Neuschöpfertum Haydns fast nur das Formale: das Sonatenschema, die Orchesterbesetzung, das Gefüge der Stimmen u. a., als hätte sie es nicht gewagt, in ihm das Lebendige, Treibende, Hervorbrechende aufzuspüren, das die romantische Theorie für andere — für den letzten Beethoven und für sich reserviert hatte. Sobald man sich nur ein wenig in den Archiven umsah, mußte man bemerken, daß die formalen Dinge schon vor Haydn da waren: man entdeckte die »Vorgänger« und stritt sich über ihren Vorrang. So groß war der Respekt vor der Form, daß man das Prinzip des Neuen in ihr sah. So ziemlich in allen Musikgeschichten stellen sich ratlos verlegene Redensarten ein, sobald man pflichtgemäß im Zusammenhange auf Haydns sogenannte Verdienste zu sprechen kommt. Was muß aus der geschichtlichen Darstellung einer großen Kunstepoche werden, wenn man hilflos an ihrem Ursprung steht! Die moderne Musikgeschichte läßt sich nicht schreiben, solange wir über Haydn, und besonders den jüngeren, keine Klarheit gewonnen haben. Beim jüngeren Haydn hätte die Geschichtsforschung mit ihren Bemühungen einsetzen sollen. Sie tat es nicht, weil sie an ein geistiges Prinzip in Haydns Kunst nicht glauben wollte. Seine Geistigkeit wirkte nur künstlerische Gestaltung aus; sie war noch nicht innerlich gebrochen. Es gab daher für ihn noch kein Problem weder des Geistes noch der Form, sondern nur das der Gestaltung. Geschichtliche Gebundenheit und persönliche Schaffensfreiheit sind bei ihm noch nicht unter sich feindlich zerfallen. Was bedeutet die Interessantheit, die den modernen Künstlertypus umgibt, gegenüber der stillen Majestät des Haydnschen Neuschöpfertums, das unendlich mehr enthält als novellistische Pikanterien und Gelegenheiten zu psychologischen Klügeleien! »Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt«, sagt Schiller vom Genius; und vom goldenen Zeitalter sagt der Dichter: »Da war kein Profaner, kein Eingeweihter zu sehen.«
Daraus, daß Haydn sich nicht in Tagebüchern und Briefen selbst analysierte, daß er nicht einmal Bücher las, die auf der literarischen Höhe der Zeit standen, schlossen die romantischen Theoretiker auf eine hervorragende Unbildung des Menschen Haydn. Erkennt man nur eine literarisch-spekulative Bildung an, dann hatten sie recht. Aber vielleicht gibt es — oder gab es einst — neben dieser noch eine andere Bildung, die sich aus tiefgegründeter Religiosität, aus der Kraft volkstümlicher Gesittung und aus klarer, starker, teilnehmender Lebensführung ergibt. Haydns dürftiges Vaterhaus besaß eine wirkliche

Lebenskultur, der er die sittliche Haltung seines Lebens dankte; der Geniemensch war ein fleißiger Mann, wie er selbst sehr stark betonte, d. h. er kämpfte um eine möglichst strenge Anwendung seiner Gaben, so daß er wie wenige andere zu einer diktatorischen Freiheit des künstlerischen Verfahrens gelangte; sein Wesen war so gesammelt und gerichtet, daß er großen amtlichen Verpflichtungen gewachsen war; er erwarb sich als Mensch eine seltene Liebe und Verehrung seiner Untergebenen; als Dirigent besaß er suggestive Kraft; sein wachsender Ruhm beirrte sein Künstlertum niemals; er, der immer in der abseitigen kleinen Residenz lebte, trat als alter Herr mit jugendlicher Siegerlust in die fremde, wirblichte Welt Londons, bewegte sich mit überlegener Sicherheit in allen Gesellschaftskreisen und steigerte dort sein eigenes künstlerisches Wesen noch bedeutend ganz aus sich heraus. Sollte ein solcher Mann doch nicht etwas Ähnliches wie ein gebildeter Mensch gewesen sein?

Wir wissen aus Haydns Leben nicht allzuviel; aber was er selbst mitteilt, ist zuverlässig und gibt eben das Wesentliche, das unserer geschichtlichen Erkenntnis den Weg zeigt. Die Musikwissenschaft hat gerade diese Quelle übersehen und tappte lieber im Dunkeln herum, als sich vom Berufensten führen zu lassen; sie nahm wohl an, daß Haydn nicht imstande war, etwas über sich selbst auszusagen. Nur *ein* komisches Beispiel: Der treuherzige Haydn-Biograph Pohl sagt I, 280: »Ob Haydn für seine erste Sinfonie Muster vorgelegen und welche, hat er uns vergessen zu sagen.« Über diesen Punkt war eben nichts zu sagen.

Überblickt man die ganze Lage, so ergibt sich, daß die Haydn-Forschung als echte Wissenschaft noch alles zu leisten hat. Die Pohlsche Biographie, die Botstiber mit dem dritten Band neulich ergänzt hat, gibt erst das Rohmaterial zu einer wirklichen Biographie. Solange das Werk Haydns noch nicht lebendig geworden ist, ist eine Biographie verfrüht. Wenn zur Herstellung der ersten wissenschaftlich gemeinten Haydn-Biographie ein Zeitraum von 60 Jahren nötig war — Pohl bekam den Auftrag 1867 — und diese nur eine Materialsammlung zustande brachte, und wenn die ästhetische Haydn-Forschung über einige aussichtslose Ansätze nicht hinauskam, so muß doch das Wesen Haydnscher Kunst problematischer Natur sein. In der Bewältigung anderer Meister arbeitete man rascher.

Das einzige, das für Haydn getan ist, ist der Beginn der Gesamtausgabe seiner Werke durch Breitkopf & Härtel. Es ist die wichtigste Tat, denn das Werk selbst ist mehr als alles Schreiben über das Werk. Die Herausgabe schreitet bedenklich langsam vorwärts: man hat den Eindruck, daß der Verlag von den Kreisen, die die Mittel aufzubringen verpflichtet wären, im Stiche gelassen wird. Sollte es nötig sein, da das *künstlerische* Gewissen versagt, das *nationale* Ehrgefühl der Deutschen aufzurufen? Oder sollten wir erst darauf warten müssen, bis betriebsame Köpfe eine »Haydn-Renaissance« inszenieren? Der Himmel behüte uns davor!

KÖPFE IM PROFIL

XIX*)

MAX FIEDLER — ELISABETH RETHBERG — GÜNTHER RAMIN

MAX FIEDLER

VON

HANS ALBRECHT-ESSEN

Max Fiedler ist noch einer aus der Generation der »Alten«, derer von gestern, und doch kein Alter, trotz seines greisen Hauptes, trotz seiner 67 Jahre. Man muß ihn sehen, wie er vor dem Orchester steht, ein Jüngling fast, wie er mitwächst im Schwunge des Werks. Er kennt kein abstraktes Dirigieren, nicht die sachliche, knappe Geste des modernen Dirigenten, und gleich weit ist er entfernt von der Eleganz des Pultvirtuosen. Was er in seinen Bewegungen gibt, ist Körper gewordene Musik, nichts auf den Zuschauer Berechnetes, kein Sich-nicht-genug-tun-können an ekstatischen Gebärden. Jede, auch die kleinste Bewegung ist geboren aus dem Werk. Wie er den kleinen Finger ein tändelndes Allegretto-Thema spielen läßt, wie er einen kraftvollen Einsatz des Blechs mit einem Stoß des Armes markiert, sich mitwiegt in den Klängen eines Menuetts, und wie er dann beide Arme emporschleudert, ausbreitet und den vollen Strom aus allen Registern des Orchesters über sich und seine Hörer dahinbrausen läßt, das alles ist sein Ureigenstes und so selbstverständlich für jeden, der ihn sieht.

Fiedler faßt jedes Werk an seinem Kern, am Musikalischen. Er deutelt nie daran herum, sucht nie mehr hineinzumusizieren, als nicht schon von vornherein vorhanden ist, und bleibt doch immer persönlich. Nur daß er seine Person nie der des Schaffenden entgegenstellt. Wo er einmal über den Text der Partitur hinausgeht, da hat er irgendeine liebenswerte Einzelheit gefunden, die es ihm angetan hat. Er stellt sich in erster Linie ganz auf den Klang, auf das Koloristische und die melodische Linie. So sind es denn auch fast immer klangliche Einzelwirkungen, denen er zu größerer Verdeutlichung verhilft, denen zuliebe die Klarheit des Architektonischen, der Rhythmik manchmal zurückgestellt wird. Exakte Zweiunddreißigstel wird man selten unter ihm hören. Der Schwung und die große Elastizität seines Musizierens entschädigen mehr als reichlich dafür. In großen Steigerungen, die er mit einem wahren Impetus von Musizierfreudigkeit zu geben vermag, geht manches Detail verloren, aber dieser Mangel an Subtilität beruht eben auf dem vitalen Musikertum Fiedlers, dem es fernliegt, uns ästhetische Delikatessen vorzulegen, der uns vielmehr entzünden will durch die Fülle an Klang und Bewegung, die das Werk enthält. Die Freude am Klangschönen kennzeichnet ihn als Romantiker.

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4, 7, 10; XIX/1, 5, 8, 11.

Freilich ist er keiner von den Allzusensiblen, den Schwärmerischen. Davor bewahrt ihn seine urgesunde Liebe zur blühenden Kantilene, zum temperamentvollen Bewegungsimpuls.

Als Max Fiedler 1916 nach Essen kam, galt er uns als der Brahms-Dirigent, weiten Kreisen Westdeutschlands ist er es immer noch ausschließlich. Wer eine Brahms-Sinfonie unter seiner Leitung gehört hat, kann das verstehen. Alle Schwächen einer solchen Partitur fühlt man kaum noch, die toten und trockenen Stellen werden durchpulst von dem Impetus der Wiedergabe. An irgendeiner Stelle blüht ein Motiv auf, das man vorher nie beachtet hat und das jetzt eine wesentliche Funktion erhält. Besonders eindringlich wird die Versonnenheit der langsamen Sätze gestaltet. Man erlebt, wie nahe Brahms an Schumann heranrückt. Auch für Schumann setzt Fiedler sich gern ein. Und seltsam — die Sinfonien, die man viel lieber in vierhändiger Klavierbearbeitung als vom Orchester hört, klingen bei ihm. Alle Monotonien, alle Untiefen werden zugedeckt von dem (im besten Sinne) musikantischen Temperament Fiedlers.

Man wird es sich erklären können, daß der Art Fiedlers Schuberts göttliche Melodienseligkeit entgegenkommt. Alles, was blutvoll ist, alles, was von guter Erfindungsgabe zeugt, »liegt« ihm eben. So kam er von Brahms und den Romantikern auch zu Neueren. Er, der selbst einmal von den »Häutungen« gesprochen hat, die er hinter sich habe, hat sich in letzter Zeit mit Bruckner sehr befreundet. Die schubertähnliche Musizierfreudigkeit Bruckners mag ihn dabei am stärksten angezogen haben. So versenkt er sich denn ganz in die Schönheitsfluten der Fünften oder Siebenten. Das wird dann immer ein herrliches Musizieren. Mag auch manchem die Art, in der er sie nimmt, als zu wenig religiös erscheinen, gerade die Freudigkeit, mit der sie uns geschenkt werden, das entzückte Genießen aller ihrer Köstlichkeiten beglückt.

Eine besondere Vorliebe hat Fiedler für Richard Strauß. Mit seinem ausgeprägten Sinn für Humor, den man aus seiner Interpretation etwa einer Haydn-Sinfonie oder eines Johann-Strauß-Walzers heraushört, geht er an den »Eulenspiegel« und den »Don Quichotte« heran. Man vergißt dabei fast, daß es sich um Programmusik handelt, und hört nur noch die Musik und ihre quietschende Lustigkeit. Wie er also hier am Programm vorbeigeht, besser, über es hinausgeht, so entkleidet er auch die anderen Straußschen Werke möglichst allzu schwerer außermusikalischer Gewänder. So wird der Zarathustra z. B. recht unphilosophisch, nicht zu seinem Schaden. Es ist wohl als sicher anzunehmen, daß Fiedler zu Strauß nicht so sehr der »Tiefsinn«, das Programmatische, als vielmehr der Reichtum an Klangschönheiten, die unendliche Fülle feiner koloristischer Einzelheiten hinzieht.

Es wäre nun eine schlechte Charakteristik Fiedlers, wollte man ihn zum reinen Koloristen, zum »Genießer sinnlichen Klanges« schlechthin stempeln.

Mindestens ebenso stark wie seine Liebe zum Klang ist seine innere Anteilnahme an dem, was er bringt, die Hingabe an die Stimmungsmöglichkeiten, die in einem Werke schlummern. Was wäre seine ganze Kunst ohne Beethoven! Wie oft breitete er die Köstlichkeiten der Vierten, Siebenten und Achten (diese in übermütiger Heiterkeit) vor uns aus, ließ er uns die Pastorale genießen! Höhepunkt seines Dirigententums aber ist die Fünfte, die er, eine einzige gewaltige Bewegung, in grandioser Steigerung auftürmt, ist die Eroica, ist Mozarts g-moll-Sinfonie, in der man, wie gesagt, die Subtilität, die Durchsichtigkeit des Orchesterklanges gerne fahren läßt für den Reichtum an nahezu dramatischem Leben.
Verständlich bleibt, daß ihm Bach und Händel nicht so gelingen, da er für beide zu viel Farbigkeit aufwendet, verständlich auch, daß er die Modernen nicht liebt, fehlt ihnen doch gerade das, was ihm Lebenselement ist, weitgeschwungene Melodik und prächtige Klangentfaltung. Er ist also doch eigentlich einer von den Alten, denen noch nichts von dem unerbittlichen Rhythmus des Maschinenzeitalters ins Blut gegangen ist, die der Härte der »neuen Sachlichkeit« innerlich so fern stehen wie vielleicht die nächste Generation der Romantik. Mag er uns daher manches Werk der Gegenwart nicht näherbringen können, wer wollte es ihm verargen, fühlt man doch, daß er als ein ganzer Musiker und ein Mensch mit warmem Herzen und empfindungsreichem Gemüt nur das mit Freuden dirigiert, was ihm nahesteht, und daß er dafür Qualitäten und eine seelische Disposition mitbringt, die ihn dazu prädestinieren. Nicht als ob seine Art die einzig überzeugende wäre. Wer wollte das beweisen oder widerlegen? Aber so, wie sie ist, ist sie Zeugnis für ihn, den sein Publikum liebt und verehrt, und den seine spezielle »Gemeinde« — und die ist wahrlich nicht klein — stürmisch feiert, trotzdem er in echt künstlerischer Bescheidenheit alle äußeren Ehrungen — er hat u. a. den »Generalmusikdirektor« abgelehnt — von sich weist.

ELISABETH RETHBERG

VON

HANS TESSMER-BERLIN

Der Enthusiasmus ist der Lebenskern jedes echten, begründeten Künstlertums. (Wie herrlich hat Schumann dies durch sein Wort, sein Werk und Leben manifestiert!) Das beste Talent, die natürlichste Veranlagung zur Kunst vermag nichts Außergewöhnliches, wenn nicht der Antrieb aus bezwingender Willenskraft, wenn nicht das glühende innere »Muß« dahinter steht. Wenn nicht das Talent von unantastbarer, nie erlahmender Liebe zur Kunst, von absoluter Hingabe an den köstlichsten aller Berufe gespeist wird.

(Notabene: dies ist oft der Urgrund für den typischen Egoismus des Künstlers.) Unter den reproduzierenden Künstlern wiederum muß in ganz besonderem Maße der *Sänger* mit diesem Enthusiasmus als einem höchst bestimmenden Teil seines Wesens ausgerüstet sein. Er muß ja nicht nur Herr über sein Talent, über sein Instrument sein; sondern dieses Instrument, als sehr subtiler Teil seines Körpers, erfordert ständig auch die körperliche Disposition zum Singen. Und der gesungene Ton, sei er an sich schön und technisch einwandfrei, wird überdies erst dann bezwingend und wesenhaft eigen- und einzigartig sein, wenn in ihm auch wahrhaft das Wesen, die persönliche Eigenart des Singenden mitschwingt. Solch Wesen wird immer nur spürbar sein, wenn es im enthusiastischen Bewußtsein für die Höhe und Hoheit der Aufgabe begründet ist. (Sehr leicht unterscheidet man Sänger, die nur singen, wenn sie es aus irgendeinem Grunde müssen, von solchen, die singen müssen, auch wenn sie es nicht zu tun brauchen.)

Selten lernt man eine Künstlerin kennen, die, wie *Elisabeth Rethberg*, so völlig aus Enthusiasmus, aus innerster Überzeugung ihren Weg gehen, die mit stetigem Willen sich bewußt vervollkommnen. Auch heute, auf ansehnlichem Höhepunkt dieses Weges, ist sie nicht berauscht von ihren Triumphen, spielt sie nicht die Primadonna; sondern sie arbeitet und — singt. Ihr Leben ist Singen; ihr Singen ist klanggewordene Freude; diese Freudigkeit in der Erfüllung ihres Künstlertums teilt sich unmittelbar mit (und weniger gute Abende sagen bei einer Künstlerin von ihrer Art noch gar nichts gegen sie).

Am *Dresdner* Konservatorium und in privatem Gesangsunterricht bei dem Iffert-Schüler Otto Watrin hat Elisabeth Rethberg ihr Studium absolviert. In einem Konservatoriumskonzert fällt sie dem Kapellmeister der Dresdner Oper, Fritz Reiner, auf, der sie zu einem Vorsingen auf der Bühne einlädt. Nach diesem Vorsingen wird sie engagiert — sie ist noch nicht mündig, und ihr Vater muß den Vertrag unterzeichnen. Am 15. August 1915 steht sie zum ersten Male auf der durch Ernst von Schuch und die Strauß-Uraufführungen weltberühmt gewordenen Bühne: als Erster Edelknabe im »Lohengrin«. So hat manch eine begonnen. Und wie manch einer, so hat auch ihr die Kritik zunächst nur sagen können, daß da eigentlich nichts Besonderes zu sagen sei; daß sie noch viel lernen müsse und so weiter. — So geht ihre erste Spielzeit ohne entscheidende Erfolge und Eindrücke vorüber, mit achtundzwanzig kleinen und mittleren Partien (darunter: eine Brautjungfer im »Freischütz«, natürlich; Bärbchen im »Figaro«; in »Tannhäuser« Erster Edelknabe, später Hirtenjunge; in »Carmen« Frasquita, später Micaëla; im »Troubadour« die Inez). Aber in der zweiten Spielzeit läßt sie als Agathe sich schon das Brautjungfernlied vorsingen, in dem sie ein Jahr vorher selbst noch mitgewirkt hat. Und in der folgenden Saison, 1917/1918, kann sie einen großen Aufstieg buchen: Euryanthe, Troubadour-Leonore, Marie in der »Verkauften Braut«, Sophie im »Rosenkavalier« werden beredte Erfolge, die

ihren Weg gesichert erscheinen lassen, — falls sie selbst durchhält. Sie *hält* durch. Sie arbeitet, zunächst einzig und allein an der stimmlichen Vervollkommnung; sie setzt gegen alles, was man ihr als verbesserungsbedürftig ankreidet, Ausdauer und die innere Kraft der Freude am Beruf; und sie hat das freilich seltene Glück, in Fritz Reiner und später besonders in seinem Kollegen Hermann Kutzschbach verantwortungsbewußte und hilfsbereite Förderer ihres Talents zu finden. Kein Wunder mehr, daß sie nun Jahr für Jahr das jugendlich-dramatische Fach in vollem Umfange, mit wachsender Anerkennung erobert: Gräfin im »Figaro«, Evchen, Saffi, Konstanze, Irene in »Rienzi«, Mimi, die Kaiserin in der »Frau ohne Schatten«, Butterfly, Aïda, Margarete, Pamina, Elisabeth, Sieglinde, — um einige der wichtigsten Stationen zu nennen; daneben gab es natürlich noch viele andere, zum Teil solche, die längst vergessen sind, wie die Godiva in Kauns »Der Fremde«, die Iris in Siegfried Wagners »Sonnenflammen«, die Mariella im »Kleinen Marat« von Mascagni u. a. So weit sehen die Dresdner »ihre« Rethberg steigen, — die Laufbahn hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen der Osten, die ja auch, fünfzehn Jahre früher, in Dresden aufgestiegen war. Aber dann tut die Rethberg, nach siebenjährigem Engagement, etwas, was die Osten nie getan hat: sie wird Dresden untreu, sie geht nach *Neuyork.* Vorerst für eine Reihe von Gastspielen, die aber doch schon den größeren Teil des Winters 1922/23 beanspruchen. An der *Metropolitan* fällt sie durch die Lieblichkeit und die vorzügliche Bildung der Stimme auf; die Einfachheit und Natürlichkeit ihrer Haltung stechen überdies gewiß angenehm und eindrucksvoll vom üblichen Startum ab, — also bietet man ihr einen fünfjährigen Vertrag, den sie annimmt. Mancherlei Gründe mögen sie dazu bestimmt haben: die Inflation, die die Gagenverhältnisse in Deutschland zerrüttete, persönliche Erfahrungen und nicht zuletzt die Gewähr einer zielvolleren künstlerischen Arbeit in Neuyork als im Dresden einer Übergangszeit, deren weitere Entwicklung nicht vorherzubestimmen war. Seit dem Sommer 1923, in dem sie dort noch zum ersten Male die Elsa sang, ist sie nur seltener, stets mit besonderer Wärme gefeierter Gast in Dresden.

Aber Elisabeth Rethberg ist in Neuyork nicht, wie etwa die Dux und manche andere, Amerikanerin geworden. Sie hat drüben ihre natürlichen Gaben, die echten, so sehr sympathischen Grundlagen ihres menschlichen und künstlerischen Wesens nicht eingebüßt, sondern im Gegenteil noch in viel weiterem Grade ausgebildet. Sie hat als erste deutsche Sängerin nach dem Kriege die Agathen-Arie in einem Konzert deutsch gesungen und damit einen stürmischen Applaus geerntet. So ist es geblieben: sie singt die deutschen Partien fast stets in ihrer Muttersprache, — und man feiert sie als ausgesprochen deutsche Künstlerin. Ein kleines Erlebnis ist bezeichnend für ihre Art: als sie drüben gelandet und in dem ihr empfohlenen Hotel abgestiegen war, fühlte sie plötzlich das Fremde erdrückend und beengend; sie fühlte sich in

nichts, in keiner Minute heimisch, bis sie nach langem Suchen ein Quartier gefunden hatte, von dem sie glaubte, es würde ihr ein Heim werden können. Und dann suchte sie ein paar Menschen auf, zuletzt erst den Direktor der Metropolitan, Gatti Casazza, — der empfing sie, auf gut italienisch, mit einer gehörigen Abkanzelung, da sie mit mehrtägiger Verspätung ins Theater gekommen war; aber von diesem Schwall verstand sie nur wenige Brocken, und ihre ersichtliche Hilflosigkeit und der umständliche Versuch, den Erzürnten über die Gründe ihrer Verspätung aufzuklären, führten schnell die Versöhnung herbei. So begann für Elisabeth Rethberg »Amerika«.

Sie hat natürlich in Neuyork im Laufe der Jahre alle Partien ihres Faches gesungen, alle wichtigen deutschen, italienischen und französischen Rollen; sie hat die Vereinigten Staaten als Opern- und Konzertsängerin gründlich bereist; sie hat unter allen bedeutenden Dirigenten — Toscanini, Furtwängler, Mengelberg, Klemperer, Reiner u. a. — gesungen; sie hat, wo sie konnte, Liebe zur deutschen Musik geweckt und gestärkt, — unter den Künstlern, die zum Beispiel Bach drüben geradezu popularisiert haben, steht ihr Name obenan. Aber diese umfassende Tätigkeit und Wirkung, dieser zunehmende und gefestigte Triumph ist für uns nicht das Entscheidende bei der Beurteilung der Rethberg. Sondern die Frage: Was hat sie drüben für ihre Kunst gewonnen? Ihre Stimme — ein einfach schöner, mit großem Können in allen Lagen beherrschter, durchweg ausgeglichener, auch in der Höhe im Forte durchdringend kraftvoller Sopran — ist im ganzen vielleicht noch fülliger, in den Übergängen noch leichter geworden. Vor allem jedoch: sie hat drüben *spielen* gelernt. Wer von der Rethberg die Mimi etwa im Herbst 1921 bei ihrem Berliner Gastspiel und dann wieder im Frühjahr 1925 bei ihrem Gastauftreten in Dresden gehört hat, konnte den hervorragenden Unterschied mühelos feststellen. Damals war diese Mimi bei aller Schönheit des Gesanges herzlich uninteressant, ja langweilig; die aus Amerika zurückgekehrte Mimi aber war ein wahrhaft rührendes Geschöpf, das vom ersten Ton an unsere volle Teilnahme erweckte. Ursprünglich ging die Rethberg, noch ganz nur auf gesangliche Vollkommenheit bedacht, von außen an ihre Rollen heran, — und es blieb oftmals einfach nicht Zeit genug, bis zum Kern der Gestalt vorzudringen. Nun aber stand sie, ihres Gesanges sicher, auf der Bühne der Metropolitan im Wettbewerb mit allerersten Kräften, sah sie zum Beispiel die Jeritza in ihren Glanzrollen, und studierte ihre Partien von neuem aus der Anpassung an dieses Ensemble, von dem das Höchste erwartet wird; sie fand einen viel engeren Kontakt als früher zwischen ihrer auf einfacher, ungekünstelter Seelenhaftigkeit ruhenden Begabung und den Forderungen der Bühne. Diesen Weg ging sie ohne fremde Hilfe, aus stets wachem künstlerischen Bewußtsein, mit aller Freude an erfolgreichem Lernen. Nun wird sie zwar kaum ihre Gestalten, aus deren bühnenmäßigen Bedingnissen heraus, zu theatralischen Erlebnissen von der Art einer Jeritza steigern; wohl aber

spielt sie heute ganz aus sich, aus *ihrer* inneren Erregung und Steigerung diese Partien, am packendsten dort, wo sich der seelische Ausdruck mit dem gesanglichen völlig deckt. Wer bei ihrem jüngsten Dresdner Gastspiel, im Mai 1927, ihre Aïda hörte, wer Zeuge war, als sie Giordanos recht billigen »André Chénier« durch ihre Madeleine zu einem menschlich, seelisch fesselnden Erlebnis machte, der gewann die Überzeugung, daß die Rethberg nun auf gefestigter Höhe der zweifellos noch nicht abgeschlossenen Entwicklung ihrer besonderen Art steht. Und es stimmt ganz zu ihrem Bilde, daß sie in dem Grade, in dem sie sich die Bühne als solche eroberte, auch mehr und tiefer in die Kunst des Liedgesanges hineinwuchs; sie pflegt das Lied nicht, weil sie in der Oper Erfolg hat, sondern weil sie es braucht, weil ihr diese intime Gesangsform nötig ist zur Erhaltung und zum Wuchs ihrer innersten Kräfte.

So ist, alles in allem, der Aufstieg und die Kunst der Elisabeth Rethberg nicht, wie die journalistische Phraseologie so gern will, beispiellos, sondern vielmehr *beispielhaft*, — im schönsten Sinne beispielhaft durch die harmonische, auf ganz natürlichen Grundlagen beruhende Entwicklung ihres künstlerischen Wesens, durch die Art, wie diese Sängerin mit Fleiß und Freudigkeit zu ihrem Berufe ihr großes Talent selbständig zu voller Entfaltung emporführte, wie sie eine echte große Künstlerin wurde.

GÜNTHER RAMIN

VON

ADOLF ABER-LEIPZIG

Das war eine nicht geringe Aufregung in der deutschen Organistenwelt, als im Frühling des Jahres 1918 auf den durch *Karl Straube* zu größter Bedeutung gelangten Organistenstuhl an St. Thomä in Leipzig ein junger Mann berufen wurde, von dem bisher nur sehr wenige Eingeweihte wußten! Aus dem Felde, wo der seit 1916 zum Heeresdienst einberufene *Günther Ramin* zu jener Zeit weilte, wurde er durch eine besondere Verfügung beurlaubt, um ein Amt anzutreten, das zu den schwersten und verantwortungsvollsten der deutschen Organistenstellen gehört. Ramin war damals noch nicht einmal zwanzig Jahre alt. Was war es wohl, das einen so ungewöhnlichen Vorgang erklären und rechtfertigen mochte, ja, was diese Lösung sogar als die glücklichste erscheinen ließ, die Leipzigs oberste Kirchenbehörde überhaupt treffen konnte?

Selten ist wohl ein Mensch so vom Kindesalter an für seine Laufbahn bestimmt gewesen wie dieser Günther Ramin, der, am 15. Oktober 1898 als Sohn eines Kadetten-Pfarrers in Karlsruhe geboren, im Alter von elf Jahren

nach Leipzig kam. Der Vater hatte damals die Stellung des Superintendenten in Schkeuditz erhalten, einem kleinen Ort halbwegs zwischen Leipzig und Halle. Es war darum zunächst auch keineswegs sicher, ob der Knabe seinen Gymnasialbesuch in Halle oder in Leipzig durchführen sollte. Die Wahl stand zwischen dem Fridericianum in Halle und dem Thomasgymnasium in Leipzig. Die Entscheidung gab die schon damals stark hervortretende musikalische Begabung des Kindes. Des Vaters Wahl fiel auf die Thomana in Leipzig, und zwar wurde der damals zwölfjährige Günther dem *Alumnat der Thomasschule* anvertraut. Schon in dieser frühesten Zeit, da sich sein Musikertum immer klarer erweist, tritt er dem Instrument der Orgel näher, empfängt seine ersten großen Erlebnisse im Sonntagsgottesdienst der Thomaskirche, in der ein Meister wie Karl Straube auf der Orgelbank saß. So kommt es denn dahin, daß dem zum Jüngling herangewachsenen Kinde die Geduld fehlt, den Gymnasialbesuch bis zum Ende durchzuführen. Er begnügt sich mit dem Einjährigenexamen und besucht von Ostern 1914 ab das Leipziger Konservatorium, sich ganz dem Musikerberuf zuwendend. Die nun folgenden Jahre bringen eine Entwicklung von ganz erstaunlicher Schnelligkeit und Intensität. Bald ist Ramin Straubes begabtester Schüler, der auch schon von der ersten Lehrzeit an eine ganz ausgesprochene Selbständigkeit in der Art des Musizierens erweist.*) Sein großer Farbensinn prägt sich alsbald in der Art seiner Registrierung aus, und seine Art der Improvisation erregt Aufsehen im Kreise der Mitschüler, steigert das Interesse des auch menschlich stark auf ihn einwirkenden großen Lehrers. Neben diesem intensiv betriebenen Orgelstudium her geht der Klavierunterricht bei Meister *Teichmüller*, die theoretische Unterweisung bei *Stephan Krehl*. Schon nach wenigen Monaten ist die Ausbildung des jungen Musikers so weit vorgeschritten, daß ihm Straube seine Vertretung in der Thomaskirche überlassen kann, wenn ihn selbst seine Konzertreisen von Leipzig hinwegführen. Karl Straube irrte sich nicht. Mit der wachsenden Verantwortung weitete sich auch das Können und der künstlerische Ernst des jungen Ramin. Als man den Achtzehnjährigen zum Heeresdienst berief, konnte seine Lehrzeit als beendet gelten.

Die väterliche Fürsorge Karl Straubes wachte, soweit es die Verhältnisse irgend zuließen, auch während der nun folgenden schweren Zeit über dem Jüngling. Er war es auch, der schließlich durch ein Schreiben an die vorgesetzten Behörden die frühzeitige Beurlaubung Ramins aus dem Heeresdienst erreichte und ihn als seinen Nachfolger einsetzte. Die offizielle Einführung Ramins in das Amt des Thomasorganisten erfolgte am 1. Dezember 1918, nachdem er bereits über ein halbes Jahr lang das Amt ohne feste Anstellung verwaltet hatte.

Für einen Künstler wie Ramin bedeutete naturgemäß das Erreichen eines für jeden, auch viel älteren Organisten erstrebenswerten Zieles nicht etwa ein

*) Diese und viele andere Mitteilungen verdanke ich der persönlichen Information Karl Straubes. D. V.

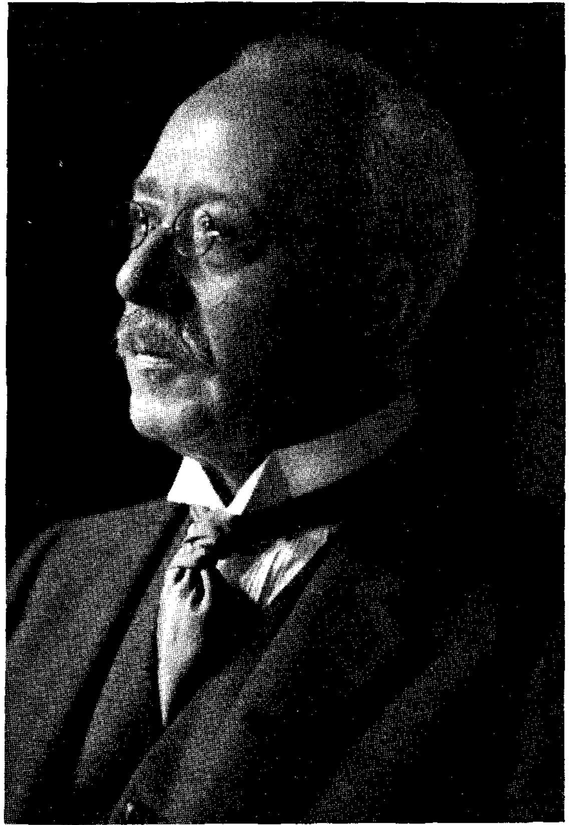
Aufhören der künstlerischen Entwicklung, sondern vielmehr nur die Grundlage für einen erneuten Aufstieg, der ihn in wenigen Jahren unbestritten an die Spitze der deutschen Organisten geführt hat und der im übrigen auch den Kreis seiner Tätigkeit mehr und mehr weitete. Ramin ging daran, sein Organistenamt immer mehr durchzuarbeiten, insbesondere alles Schematische im Organistenberuf auszuschalten. Das Hauptmittel dazu bildete für ihn *die freie Improvisation*, deren Meister er geblieben ist und die jeden Gottesdienst, in dem Ramin an der Orgel sitzt, zu einem großen künstlerischen Erlebnis gestaltet. Den Anfang und den Schluß des Gottesdienstes, das Orgelstück nach dem Kredo in der Liturgie, jedes noch so kleine Choralvorspiel, jede Überleitung benutzt Ramin dazu, das gegebene Choralthema oder auch den Sinn einer Predigt, ja, den Sinn eines ganzen Sonntags musikalisch zu erfassen und der Gemeinde näherzubringen. Dabei weiten sich zuweilen seine Improvisationen zu musikalischen Gebilden von ungewöhnlicher Ausdehnung und prachtvoller formaler Rundung. Als Höhepunkt dieser Improvisationskunst darf vielleicht eine große Doppelfuge mit eingewobenem Choral gelten, die er einst an einem Geburtstage Karl Straubes im Gottesdienst der Thomaskirche improvisierte. Es war ein Augenblick von fast dramatischer Spannung, der auch dem schlichtesten Kirchenbesucher das Bewußtsein einflößen mußte, daß hier ein erwähltes Glückskind des Schicksals seines Amtes waltete, das mit vollem Recht eine gerüttelte Zahl von Stufen auf der sonst mühselig zu erklimmenden Leiter des Erfolges übersprungen hatte.
Die in dieser Tätigkeit von Ramin gewonnene reiche Erfahrung mußte einmal fixiert werden, und so ist er denn in jüngster Zeit daran gegangen, alles das schriftstellerisch niederzulegen, was ihm für eine künstlerische Ausübung des Organistenamtes wesentlich erscheint. Der erste Teil dieses Werkes, »Das Organistenamt« betitelt und auf kleinere Orgelstücke im Gottesdienst bezüglich, ist bereits (im Verlag von Breitkopf & Härtel) erschienen und bietet dem denkenden Organisten eine wahre Fundgrube wertvollster Anregungen für eine lebensvolle musikalische Ausgestaltung der Liturgie. Die hier als Musterbeispiel von Ramin gegebenen Modulationen, Choralkadenzen und liturgischen Zwischenspiele stehen in engstem Zusammenhang mit dem improvisatorischen Grundcharakter von Ramins Orgelspiel. Es sind Einfälle von größter Kühnheit, die in allen diesen, oft nur wenige Takte langen musikalischen Floskeln aufblitzen, und der Organist, der auf dieser Grundlage aufzubauen weiß, wird des Ohres seiner Gemeinde gewiß sein. Dabei ist Günther Ramin seinem ganzen Herkommen nach keineswegs umstürzlerisch gesinnt. Er weiß wohl, daß die Orgel im Gottesdienst nur eine dienende Stellung einnehmen soll, und diesem Grundsatz bleibt er treu, auch wenn er sich noch so weit auf das virtuose Gebiet vorwagt. Immer ist es ein edler, kirchlicher Ausdruck, der diesen Stücken das Gepräge gibt; niemals wird der Geistliche Anstoß daran nehmen können.

Diese Zurückhaltung Ramins ist um so mehr zu bewundern, als in ihm als Künstler im übrigen ein echter Stürmergeist wohnt, der nicht geruht hat, bis er dem Instrument das Letzte abrang, das es überhaupt herzugeben vermag. Wer einmal Ramin, auch außerhalb des Gottesdienstes, in einem Konzert hat spielen hören, der wird das klangliche Erlebnis eines solchen Abends nicht vergessen. Wenn jemals der Ausdruck »unerschöpflich« für eine künstlerische Leistung möglich und verdient ist, so hier, wenn man an den klanglichen Reichtum von Ramins Orgelspiel denkt. Es ist eine fast überlebensgroß zu nennende Kunst des Crescendos, die sein Spiel kennzeichnet, es ist jener in seiner Wirkung durchaus *dramatische* Sinn für Kontraste, Echowirkungen und Färbungen einzelner, oft beim Lesen kaum beachteter Mittelstimmen. Dabei hat sich Ramin vollkommen davon fernzuhalten gewußt, etwa die Orgel nur als ein Instrument anzusehen, das dem modernen Orchester gleichen soll. Er besitzt eine viel zu tiefe historische Bildung, als daß er diesem Orgelideal aus der Zeit der letzten Jahrhundertwende verfallen könnte. Sein Blick richtete sich vielmehr weit zurück in die Vergangenheit; und es war wohl das einschneidendste Erlebnis in seinem Werden als Organist, daß er in Hamburg in der Jakobi-Kirche die Orgel von *Arp Schnitger* kennenlernte mit ihren kräftigen Lokalfarben, ihren außerordentlich stark differenzierten Registern und ihren durchdringenden Zungenstimmen. Bei der Arbeit an dieser Orgel hat Ramin sich zu den alten Meistern gefunden, und seither ist es ein Hauptziel seines Wirkens geworden, diesen alten vorbachschen Komponisten wieder gebührende Beachtung zu sichern. Man muß einmal von Ramin Werke von *Boehm*, von *Scheidt*, von *Sweelinck* oder *Buxtehude* gehört haben, um zu verstehen, wie ganz und gar sich hier eine starke, moderne, künstlerische Persönlichkeit dem Schöpfergeist vergangener Jahrhunderte verbunden fühlt, wie dieses so leicht kalt und erstarrt wirkende Figurenwerk unter seinen Händen blühendes, klangliches Leben gewinnt. Dabei ist sein Blick selbstverständlich unermüdlich auch auf die Gegenwart gerichtet. Unter Straubes Leitung zu einem Reger-Spieler größten Formates herangewachsen, sucht er beständig nach neuen Aufgaben, die ihm zeitgenössische Tonsetzer stellen. Schon mehrfach sind von ihm fast in Form eines regelrechten Auftrages Anregungen an zeitgenössische Komponisten ausgegangen, einmal Werke für die Orgel zu schreiben, und er selbst ist bereits seit längerer Zeit in die Reihe dieser zeitgenössischen *Komponisten* eingetreten, die der Orgelliteratur neue Werke geschenkt haben. Seine Fantasie e-moll (op. 4, Verlag Breitkopf & Härtel) und sein Präludium, Largo und Fuge (op. 5 im gleichen Verlag) zeigen ihn als einen erfolgreichen, in Regers Bahnen wandelnden Komponisten, ohne dabei allerdings die Kühnheit seiner eigenen Improvisationskunst zu erreichen. Auch eine Sonate für Klavier und Violine (op. 1, auch bei Breitkopf erschienen) hat diesen Stil. Neue Wege beschreitet erst sein jetzt im Erscheinen begriffenes Werk für Orgel, eine Orgel-Choral-Suite



Vajda M. Pal, Budapest, phot.

Ernst v. Dohnányi



W. Bosholm, phot.

Max Fiedler

(op. 6, bei Breitkopf erscheinend). Hier hat Ramin mit ungewöhnlichem Können vier Choräle mit vier Suitensätzen als Cantus firmus verbunden. Dabei versteht er in wunderbarer Weise, den Stimmungsgehalt eines Satzes, ja man darf sagen irgendeines musikalischen Tempos mit dem Tenor eines Chorales in Einklang zu bringen. Daß im übrigen alle seine Kompositionen für die Orgel auf Schritt und Tritt die intime Kenntnis des Instrumentes erkennen lassen, braucht als eine Selbstverständlichkeit kaum besondere Erwähnung zu finden.

Das Bild des Künstlers Ramin würde unvollständig bleiben, wollte man nicht auch seiner Tätigkeit außerhalb des Organistenberufes gedenken. Schon sind seiner Orgelklasse, die er als *Lehrer des Leipziger Landeskonservatoriums* betreut, Schüler von bedeutendem Ruf entwachsen, und auch das kirchenmusikalische Institut des Landeskonservatoriums schätzt in ihm eine Hauptlehrkraft. Selbst noch jung, findet Ramin in allen Fällen leicht den Kontakt mit dem wertvollen Schülermaterial, das ihm jahrein, jahraus anvertraut wird; und, selbst ein Begeisterter, weiß er auch seine Schüler zu begeistern und zu Höchstleistungen hinzureißen. Seine tiefe allgemeine musikalische Bildung hat ihn aber nicht bei dieser Tätigkeit für die Orgel stehenbleiben lassen. Es ist eine eigenartige Erscheinung, zuletzt noch bei Ramins großem Lehrer Straube scharf hervortretend, daß gerade die bedeutendsten Organisten einen gewissen Drang in sich verspüren, von der Orgel hinweg, oder sagen wir besser über die Orgel hinaus zu gelangen. So ist denn Ramin in den letzten Jahren wiederholt auch als Dirigent bemerkenswert hervorgetreten, insbesondere in seiner Eigenschaft als Leiter des »Leipziger Lehrer-Gesangvereins«, die er als Nachfolger Hans Sitts seit 1922 innehat. Ramin hat hier im deutschen Chorleben eine unbedingt führende Stellung errungen; dank vor allem der reformatorischen Tätigkeit, die er in bezug auf die Spielfolgen seiner Konzerte entwickelte. Jede Spur von Liedertafelei ist aus den von Ramin geleiteten Chorkonzerten verschwunden. Die schwierigsten zeitgenössischen Tonsetzer haben in ihm einen ebenso willigen wie fähigen Interpreten gefunden, und auch die große Chorliteratur mit Orchester ist in diesen Konzerten in immer stärkerem Maße berücksichtigt worden. Es ist sehr wohl möglich, daß der Dirigent Ramin der musikalischen Welt in seiner weiteren Entwicklung noch Überraschungen bereiten wird.

Noch eines Zweiges seiner Tätigkeit ist hier zu gedenken: Günther Ramin ist ein *Liedbegleiter*, wie es heute nur sehr wenige gibt. Der große Farbensinn, der sein Orgelspiel kennzeichnet, ist auch seinem Klavierspiel eigen, und so stellen seine Liedbegleitungen Kabinettstücke dar, die zu dem Erfreulichsten gehören, was einem heute in einem Konzert entgegentreten kann. Bedenkt man schließlich noch, daß Ramin auch als *Kammermusikspieler* bereits eine bedeutende Stellung einnimmt, so ergibt sich das Gesamtbild eines wirklichen Universalmusikers. Wenn Ramin jetzt sein 30. Lebensjahr antritt, so darf

er auf eine Entwicklung zurückblicken, die etwas vollkommen in sich Abgeschlossenes gezeitigt hat, und er darf trotzdem von der Zukunft noch eine Steigerung dieser Entwicklung, die Erfüllung immer höher gestellter Wünsche erhoffen.

DIE MUSIKALISCHE WELT IM MASCHINENZEITALTER

VON

ERIK REGER-ESSEN

Wenn man heute ungefähr zwanzig Jahre zurückdenkt, dann scheint es, als hätte der Künstler früher als andere Menschen das aufsteigende Gewitter vorausgefühlt. Der Expressionismus des anrückenden Geschlechts war die unheimliche Ahnung revolutionärer Explosionen, kriegerischen Getöses, schmetternden Zusammenbruchs von Staats- und Gesellschaftsformen. Wie dann die Künstler, als das Chaos wirklich hereingebrochen war, erregt und aufgewühlt die Nöte, die Verzweiflung, die Sehnsucht, die Begeisterung eines tatsächlichen oder vorgetäuschten inneren Erlebens hinausschrien, ohne zunächst die Eindrücke der wirklichen Welt aufzunehmen; wie in Literatur und Malerei die überlieferten Gesetze des Gestaltens gesprengt wurden und allmählich ein neuer Kosmos sichtbar wurde — das haben wir alle in den letzten Jahren miterlebt. *Miterlebt.* Keiner blieb unbeteiligt, ob er's nun als Faustschlag oder als Balsam empfand.

Und wo blieb die *Musik* in dieser Zeit? Die Musik kam, wie immer, weit hinterher und hatte es trotzdem, wie immer, am schwersten. Der Mensch, dessen Umwelt, dessen Lebenstempo sich gewandelt hat, teilt die Kunst in zwei Gruppen. Von der einen verlangt er, daß sie sein neues Empfinden spiegele; von der anderen, daß sie die alten Gefühlsreste befriedige. Von der einen will er Erlebnis, von der anderen Entrücktheit. Bei der einen sucht er Anregung und Tumult, bei der anderen Zuflucht und Stille. Die Doppelnatur von wirklichem und romantischem Mensch zerlegt auch die Kunst in eine wirkliche und eine romantische Hälfte. Dorthin setzt sie Malerei und Dichtung, hierher Musik und Theater. Das ist zu allen Zeiten so gewesen. Aber heute, wo sich die Gegensätze in den Menschen aufs schärfste zugespitzt haben, ist der Zwiespalt natürlich auch in den Künsten am größten.

Anders gesprochen: das Publikum der Kunst ist zusammengesetzt aus Entwicklungsdrang und Beharrungstendenz. Gibt jener irgendwo nach, so leistet diese auf einem anderen Gebiet um so heftigeren Widerstand. Von keinem Kunstbereich haben sich so feste Begriffe gebildet wie von der Musik. Auch der Unmusikalische hat eine bestimmte Anschauung von dem Dienst, den die

Musik seinen Stimmungen tun kann; und selbst dem Musikalischen wird der Ton nicht als Kunstmittel in dem Maße bewußt, wie ihm das Wort oder die Farbe als gestaltende Substanz bewußt werden. Vom Ton wird erwartet, daß er zum Gefühl spreche und aus dem Gefühl komme, daß er etwas wiedergebe, illustriere, ausdrücke. Den Tonfolgen wird eine bald klar, bald unklar umgrenzte Bedeutung untergelegt. Wer diese Anschauung durchbricht, kommt der Menge vor wie ein theoretischer Spekulant, der aus Angst vor dem Stillstand einen unantastbaren Organismus zu stören unternimmt — während sie dem Dichter, der eine neue Sprache spricht, eine neue literarische Form schafft, wenigstens bescheinigt, daß er berechtigterweise nach einem zeitgemäßen Ausdruck suche.

Es ist kein Mangel an Unterscheidungsvermögen. Es liegt einfach daran, daß man gewohnt ist, die Musik unabhängig von der schöpferischen Kraft ihres Erzeugers als Stimmungsfaktor zu betrachten. Die Musik wird vom Hörer egozentrisch aufgenommen; er mißt sie nicht an dem, was der Schöpfer in ihn hineinstrahlt, er mißt sie an dem, was er aus ihm herausholt. Er will passiv bleiben. Resonanz erfordert Aktivität. Konsonanz fördert die Bequemlichkeit. Als Äquivalent für die Ansprüche, die andere Künste an ihn stellen, verlangt der Mensch von der Musik äußerstes Entgegenkommen. Sie ist ihm die Kunst für den Hausgebrauch.

Die Meinung, daß Musik zu allen Zeiten dasselbe sagen müsse, enthält also kein Urteil, sondern ein Vorurteil. Dieses Vorurteil gestattet nicht, daß die Musik dem jahrhundertweiten Sprung der Zeit in Eilmärschen folge. Die Nerven, die Stimmen, die Augen, alle Sinne werden andere; nur die Ohren bilden sich ein, dieselben bleiben zu können. In die Ohrmuschel hat sich, was das Maschinenzeitalter an Sentiments übrigließ, zurückgezogen. Hier ist es isoliert und in Ressentiments erstarrt.

Man sieht, wie der *malerische* Expressionismus entstand, indem das impressionistische Prinzip der subjektiven Naturanschauung zur äußersten Konsequenz getrieben wurde, und die Formarchitektur der »neuen Sachlichkeit«, indem der Expressionismus um technische Vorstellungsarten zu kreisen begann. Aber das, was wir heute »*neue Musik*« nennen, sieht aus, als wäre es ohne Anschluß an die Peripherie anders laufender Kreise hingesetzt. Es ist eine Abrechnung; nicht nur mit dem früheren Tonsystem, sondern mit dem Geist, dem Fühlen und Wollen der voraufgegangenen Epoche. Es ist eine Ablösung von Programm und Bedeutung, die Herstellung der Eigenmacht des Tons nach der Literarisierung der Tonkunst, die Umstellung der Gestaltungsidee auf Rhythmus und Melos.

Es ist jedoch ein groteskes Mißverständnis, daß Negation des Alten zugleich Verachtung und Zerstörung des Alten sei. So selbstverständlich es ist, daß sich unsere Auffassung von Beethoven und Wagner ändert, so selbstverständlich bleibt ihre Musik als unwandelbarer Ausdruck höchster schöpferischer

Potenz bestehen. So selbstverständlich heute eine Persönlichkeit wie Richard Strauß aus der spätromantischen Epoche mit ihrem aufpeitschenden Klangrausch und der unendlichen Bewegtheit der Ausdruckslinie in die unsere hinüberragt, so selbstverständlich ist es, daß die Entwicklung, nicht über sie hinweg, aber an ihr vorbeigeht.

Zweifellos ist eine Verwirrung entstanden, indem spekulative Köpfe sich auf das Atonalitätsdogma stürzten. Aber erstens schafft das nicht die Tatsache aus der Welt, daß die Musik von dieser Doktrin des großen Verneiners Schönberg die Erweiterung des Tonalitätsempfindens, das Streben nach Wahrheit und Wesentlichkeit, die Bereicherung der Klangphantasie als bleibenden Gewinn verbuchen muß. Zweitens darf man Spekulation nicht mit Talentlosigkeit verwechseln. Die Spekulation enthält die kritische Tendenz, die dialektische Begabung, die das Interesse am Kampf wachhält und die Zugangsstraßen baut. Es ist eine Verwischung der Begriffe, wenn behauptet wird, die Moderne weise wenig oder nichts auf, was »Dauer« verspräche. Man soll die Wichtigkeit des Intellekts nicht unterschätzen. Die Dauerhaftigkeit vermag heute niemand mit Sicherheit festzustellen. Wenn das überhaupt zu irgendeinem Zeitpunkt möglich wäre, dann wäre die künstlerische Entwicklung eine sehr unproblematische Angelegenheit. Kommt es denn heute auf Ewigkeitswerte an? Ist unser Bedarf nicht einstweilen gedeckt? Tun wir nicht besser daran, Dokumente unseres Zeitalters zu schaffen? Was nach fünfzig Jahren davon übrig sein wird, kann uns heute keine Sorge machen. Gewiß ist jedenfalls, daß am Ende dieser Zeit diejenigen Kräfte, deren Ziel nicht die Befriedigung, sondern die Erregung, deren Lebensnotwendigkeit nicht das Befundenwerden, sondern das Suchen ist, man mag wollen oder nicht, das entscheidende Wort sprechen werden.

Die Vergangenheit mag gut gewesen sein, aber sie ist tot. Die Gegenwart mag schlecht sein, aber sie lebt. Einer der jüngeren Komponisten, ein urwüchsiger Musikant, soll dieses Gefühl in die krasse Form gekleidet haben, daß ihm ein gut gespielter Foxtrott lieber sei als alle Beethovenschen Sinfonien. In dem Jahr, da die Menschheit mit verdächtigem Aufwand Beethoven feierte und unter dem Feldgeschrei einer kulturellen Mission einen allgemeinen Ausverkauf der Bildungssumme eines Jahrhunderts veranstaltete, kann das Wort, das eine nicht immer echte Entrüstung hervorgerufen hat, nur die natürliche Reaktion eines Musikers bedeuten, der dabei ist, eine neue Überlieferung zu schaffen. Auf diesem Weg wird er ganz von selbst einmal an eine Stelle kommen, wo die alte Überlieferung keinen Anlaß mehr zur Empörung gibt, wo sie nicht mehr als der Bakel empfunden wird, den die Schulmeister schwingen, gegen den sich aufzulehnen primitivste Pflicht der Selbsterhaltung ist.

Es ist kein Grund zur Aufregung. Primitivität und Vitalität, Rhythmus, Tempo und Synkope — das, was auch dem Oberflächlichen als Wesensmerkmal neuer Musik erscheint, hat nun einmal sein Vorbild in den amerika-

nischen Tänzen. Wir sehen heute, einerlei, ob wir davon begeistert sind oder dagegen wettern, den Jazz als Zeitsymbol an. Es ist Volksmusik, die ein kollektives Gefühl in Ton und Tanz ausdrückt. Man kann, wie es *Paul Bernhard* in seinem Buch*) tut, so weit gehen, die Vorliebe für die Synkope aus der Freude an dem Kampfreiz des Sports abzuleiten. Sicherlich stellt der Übergang dieser Volksmusik in die Kunstmusik große Anforderungen an das instrumentale Können, an die Fähigkeit zu thematischer Improvisation und klanglicher Variation. Die Erlösung der Musik aus Schwere und Problematik wurde von dem grotesken Witz und der Unsentimentalität des Jazz wesentlich angeregt. Der maschinenhaft bohrende, unaufhörlich gegen den Takt verschobene Rhythmus schien geeignet, rein äußerlich den Zusammenhang zwischen Kunstschaffen und Zeit wiederherzustellen. Es ist seltsam, aber vielleicht ein aus der Häufung entspringendes Naturgesetz, daß der Jazz selbst in eben dem Maße, wie seine Elemente in der Kunstmusik höher gezüchtet wurden, dem Stereotypausdruck der Kaffeehausmusik verfiel. Das Saxophon möchte auf einmal so gefühlvoll wie das Cello sein, Geige, Horn, Klarinette möchten naturalistische Figuren zeichnen.

Die zweite entscheidende Anregung empfing die junge Musik bekanntlich von der tonalen Polyphonie des 18. Jahrhunderts. Die Abkehr vom Klangzauber um seiner selbst willen brachte in der Instrumentalmusik die Neigung zum Kammerkonzert, in der Vokalmusik die Neigung zum a cappella-Gesang mit sich. Die Madrigalkunst, zurückgehend auf alte rhythmische Elemente des Volks- und geistlichen Liedes, jedoch mit modernen Mitteln gestaltet, eröffnete Möglichkeiten. (Das Volkslied als solches war ja längst gestorben und durch den Schlager ersetzt.) Dem allgemeinen Verlangen nach Einfachheit, nach Intensivierung, nach Befreiung aus rauschhaft leerer Geste schien auf dem Theater die Renaissance der opera seria, insbesondere Händels, zu entsprechen. Hier war Musik das emotionelle Element, das Affekte gegeneinander zu führen hatte. Aber hier waren auch all diese schablonenmäßig als Abschluß einer Situation oder als gefühlvolle Reminiszenz hingesetzten Arien. Und — nachdem eben der Klang als akustisches Phänomen und der Rhythmus unter Verzicht auf chromatische Spannungen etabliert war — was stieg dazwischen in der modernen Produktion (Strawinskij fing wohl an) wieder herauf? Die Arie! Die Arie, die sich auch in der modernen Tonvorstellung als *die* Form legitimiert für die menschliche Stimme, die mit ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit zur Souveränität strebt.

Mit der ewigen Abwandlung der Idee ist nicht weiterzukommen. Das endet bei technischen Tricks, die man selbst bei den Begabtesten bald durchschaut. Die Formen müssen gefüllt werden. Es war ein Verhängnis, daß die jungen Musiker die *Oper* so lange Zeit gering geschätzt haben. Denn die musikalischen Elemente der Oper sind nicht nur dieselben wie die der absoluten

*) »Jazz. Eine musikalische Zeitfrage«, Delphin-Verlag, München 1927.

Musik, die Oper verlangt auch jene unbedingte Eindeutigkeit des Ausdrucks, jenen dramatischen Auftrieb, jene durchsichtige Klarheit, an der sich eine aus den Empfindungskomplexen der Zeit geborene Idee erproben und weiterleiten kann. Die Forderungen der Oper spornen den Blutstrom, dessen Rudimente gerade vorhanden sind, zur lebendigen Zirkulation an. Die jungen Komponisten gerieten in Gefahr, weil sie *zu spät* zur Oper gegangen sind. Gewiß, sie waren immer mit einer theatralischen Form, dem Ballett, der tänzerischen Pantomime, verbunden. Gewiß, sie wurden dort zu einem beschwingten Bühnentempo erzogen. Aber das genügt ja nicht. Der Tanz fordert eine Begleitung, die nur nach den Gesetzen der Musik gestaltet ist, er fordert noch nicht die Auflösung der musikalischen Architektur in szenische Vision. Weil die propagandistische Tribüne des Theaters nicht bestiegen wurde, entstand im musikalischen Leben ein leerer Raum. Das Theater wollte das Neue nicht entbehren und ging von sich aus Wege, die in einer Sackgasse endeten. Man erinnert sich noch der Versuche der Moskauer Musikalischen Bühne, realistische Opern in szenische Kantaten umzuarbeiten. Der Irrtum bestand in der Meinung, man könne einen vollendeten Organismus auf konstruktivem Wege in einen anderen überführen, bestand in der voraussetzungslosen Identifizierung von Rücksichtslosigkeit und Reform. Wer Neues zeigen will, muß Neues erfinden. Er muß dafür sorgen, daß ihn nicht schon die Materie, von der er ausging, widerlegt.

Immerhin waren dies und anderes Impulse, die nun endlich im Schaffen der Generation fruchtbar werden mußten. Aber als die neue Oper kam, erwies sich die *Formalisierung* der Musik schon zu weit fortgeschritten, um der Gefährdung durch die literarischen Unterlagen zu entgehen. Beim Opernlibretto wird nämlich von den meisten Librettisten die Schwierigkeit ihres Handwerks gar nicht erkannt. Es kommt nicht nur darauf an, daß das Buch dramatisch geschickt gebaut, bewegt ist und die Musik trägt — obwohl selbst die Komponisten häufig der Ansicht sind, es sei damit genug. Manche von ihnen sehen nicht einmal den Unterschied zwischen »Musik tragen« und »Musik in sich tragen«. Sie veropern literarische Stoffe, in denen latente Musik steckt. Sie merken nicht, daß latente Musik die wertvollere ist, daß also die Notwendigkeit der musikalischen Gestaltung fehlt. Sie merken nicht, daß die literarischen Reize verlorengehen, ohne daß ein Ersatz in musikalisch auswertbaren Situationen vorhanden ist. Sie merken nicht, daß die Musik hier nur Fortsetzung, Addition sein kann, nicht Steigerung, nicht herrschende Substanz. Gesprochener und gesungener Dialog, denkendes und hörendes Nacherleben sind zweierlei. Die Dauer der Worte wird durch die Komposition multipliziert, und wird das Tempo dafür beschleunigt, so schwindet mit der Verständlichkeit das Interesse. Daher ist für ein Opernbuch das wichtigste, daß die hauptsächlichen Handlungsmomente nicht auf Worte gestellt, sondern in plastischen Situationen ausgearbeitet werden.

Was macht den Erfolg von Křeneks »Jonny spielt auf«? Das Milieu, die Bühnenmaschinerie, der Jazz; natürlich. Aber der Erfolg bleibt der Oper auch da treu, wo die Bühnenmaschinerie höchst rückständig ist. Aber ein interessantes Milieu ist auch in Kurt Weills »Royal Palace«, der trotzdem und trotz der starken musikalischen Potenz des Komponisten einen Mißerfolg hatte. Den Erfolg von »Jonny« entscheidet in erster Linie die Unkompliziertheit, die Durchschaubarkeit der Vorgänge. Den Mißerfolg von »Royal Palace« entschied der dunkel benebelte Text Iwan Golls.

Oder sagen wir so: der Erfolg von »Jonny« ist das Leben, der Mißerfolg von »Royal Palace« die Literatur. Auf diese Weise könnte die Infizierung der Musik mit philosophischen und malerischen Tendenzen unter umgekehrten Vorzeichen abermals beginnen. Nimmt man hinzu, daß ungefähr gleichzeitig Hindemiths »Cardillac« herauskam, der das Formale überspitzte, so sieht man, daß auch die neue Musik schon wieder von der l'art-pour-l'art-Erstarrung bedroht ist. *Popularisierung*, nicht Sublimierung muß aber die Forderung heißen, wenn die Bewegung nicht ihren Sinn verlieren will: Freiheit und Lebenskraft heiteren Musizierens unmittelbar aus dem Daseinsgefühl der Gegenwart zu schöpfen.

Das heißt nun um Gottes willen nicht: Kompromiß. Neuland muß entschlossen betreten werden. Der Rhythmus der Zeit ist einzusetzen, ohne daß er ästhetisch veredelt wird. Er ist auf der gleichen Ebene künstlerisch zu verwandeln. Starke und echt empfundene Melodik ist auch dann nichts Unerwünschtes, nichts Unerreichbares, wenn jedes romantische Blühen vermieden werden soll. Die junge Generation zählt heute schon genug Musiker, denen so viel einfällt, daß sie es nicht nötig haben, sich in verstandesmäßige Konstruktionen zu verbeißen. Wir sind heute über das (einmal notwendige) Stadium der Provokation hinaus. Wenn man die Kluft zwischen Kunstmusik und Volksempfinden überbrücken will, so muß man die romantische Feierlichkeit nicht durch eine bloß anders aussehende Geste, sondern durch ein anderes Wesen, nicht durch Hochmut und Eitelkeit, sondern durch ein lockeres, fließendes Spiel ablösen, das ohne Aufdringlichkeit, aber sehr eindringlich der harmonischen Verwaschenheit strengste Formgeschlossenheit und Straffheit entgegensetzt. Es gibt auch ein negatives Pathos, das nicht weniger schädlich ist als die Heldenpose. Das soll man bedenken.

Die Kunstmusik an das Volksempfinden annähern heißt nicht, sie der Gefühlsphrase ausliefern. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß sich immanentes Zeitgefühl und pathetische Sehnsucht, zumal in Übergangsperioden, nicht gegenseitig ausschließen. Von um so größerer Bedeutung ist es, woran die Kunst appelliert. Die Schriftsteller, die Maler, die Architekten zögern nicht. Nur in der Musik gibt es heute noch Schaffende, die für das wahre Gefühl der Masse halten, was in Wirklichkeit nur ihr naives Gemüt ist. Es ist ein geringer Ehrgeiz, wenn ein Musiker heute *sinfonisch* dichtet, weil das Programm den

Leuten nun einmal so leicht eingeht. Die sinfonische Form ist im Grunde gar nicht wesenhaft musikalisch, sie erwächst vielmehr aus den Forderungen der Poesie. Sie lebt von dem Grundsatz: es muß etwas geschehen. Richard Strauß hat zwar bewiesen, daß man auch innerhalb einer abgeleiteten Form »absolut« musizieren kann; aber Richard Strauß war auch vermöge der Größe der Idee, der Genialität von Erfindung und Technik der Vollender dieser Form. Nach ihm sieht man nur noch die tönende Fassade, den glitzernden Leerlauf dieser Schilderungen. Richard Strauß steht fest — als Mittler zwischen den Stilen. Er ist Abschluß: letzte Konsequenz aus Wagner; und Anfang: Auftakt zu Schönberg. Ich glaube, daß es kaum etwas in der neuen Musik gibt, was in der »Elektra«-Partitur nicht wenigstens in Ansätzen vorhanden wäre. Richard Strauß ist sicher ein geschworener Feind »atonaler« Musik. Aber auch ein solcher wird die Tatsache nicht hinwegdisputieren können, daß die »Elektra« an entscheidenden Stellen rein atonale Klangwirkungen enthält.

Es handelt sich darum, zu einer im Heutigen ruhenden musikalischen Kultur zu gelangen. Die nötige Vitalität bei den Künstlern ist die selbstverständliche Voraussetzung. Es hat keinen Zweck, über Grammophon und Radio, über die Mechanisierung der Instrumente zu klagen. Die Technik ist da, das Maschinenzeitalter schreitet fort. Wer nicht mitkommt, bleibt liegen. Der Anschluß muß gefunden werden. Warum soll beispielsweise ein Musiker nicht lieber neue, passende Stücke für mechanische Klaviere oder mechanische Orgelwalzen schreiben, als über die Verhunzung alter Stücke durch jenen Mechanismus jammern?

Die Photographie hat nicht die Malerei, der Film nicht das Theater umgebracht. Wie könnten Radio und Schallplatte die Musik umbringen, wenn sie den Willen hat, mit ihnen, an ihnen lebendig zu bleiben?

Wenn freilich die neue Musik über den Kreis der Fachleute und Eingeweihten hinaus eine größere Gemeinschaft finden soll, so braucht sie das erzieherische Temperament der ausübenden Künstler. In einigen deutschen Dirigenten ist zwar neuerdings das pädagogische Gewissen erwacht. Sie bringen System in ihre Programme, sie wollen die Entwicklung der Musik an markanten Beispielen zeigen. Rein geschichtliche Rückblicke sind aber abzulehnen. Die *Gegenwart* muß das Zentrum sein. Von hier aus sind die Strahlen einzufangen, mit denen es sich berührt, und die anderen, die an ihm vorbeilaufen. Es ist sinnlos, einfach Mozart auf Bach, Wagner auf Weber folgen zu lassen, Pfitzner, Bruckner, Strauß und Mahler einander gegenüberzustellen. Das gehört in die Musikseminare, nicht in die öffentlichen Konzerte einer um ihren künstlerischen Ausdruck ringenden Zeit. Ihre Programme müssen, wie sie auch sein mögen, auf die gegenwärtige Situation bezogen werden. Von solchem Verantwortungsgefühl ist die Mehrzahl unserer Pultmarschälle leider noch weit entfernt. Sie erkennen die Verpflichtung zur Klärung der Lage nicht an. Sie rümpfen die feinen Nasen über den Wirrwarr, aber sie sind

nicht um Auslese bemüht. Sie stellen die Moderne nicht einmal zur Diskussion. Zeitgenössisches taucht bei ihnen nur im Wege der Konzession auf. Es ist das, was keine Schwierigkeiten macht: die Zeitlosigkeit epigonaler Begabungen, denen es leicht fällt, die ganze Musikgeschichte zu verbrauchen, indem sie nämlich die jeweils verbleibenden Reste immer wieder aufgießen. Dieses auf akustischer Täuschung beruhende Verfahren behütet sie, die Kapellmeister und das Publikum vor unbequemen Auseinandersetzungen. Nun, besonders die »prominenten« Stabführer mögen sich gesagt sein lassen, daß immer weitere Kreise der Öffentlichkeit es satt bekommen, sich zum hundertsten Male demonstrieren zu lassen, wie Herr Begnadet oder Herr Beliebt »seinen« Beethoven auffaßt. Vielleicht lesen sie einmal die Sätze nach, die *Hermann Scherchen* kürzlich in der »Frankfurter Zeitung« geschrieben hat: »Die vollendete Übereinstimmung von Ton und Klang macht das Kunstwerk erst ganz lebendig; sie zu erprüfen, am dargestellten Werk zu erfahren, ist das wichtigste Ziel jedes Komponisten. Man schaffe den Typ der Studienkonzerte: Aufführungen, von den Gesellschaften veranstaltet, in denen unbekannte Werke junger Komponisten in sorgfältigster Aufführung zum Vortrag kommen. Der Zutritt sei unentgeltlich gestattet, umfasse aber nur geladene Gäste: Mitglieder der Gesellschaft, Musiker und Kritik. Die Konzerte bleiben ohne Rezension, dienen dem Komponisten zur Erprobung seiner Kräfte. Der Dirigent kann sie zur Erziehung des Orchesters nutzbar machen, der Hörer an ihnen seine Aufnahmefähigkeit schulen, und der Kritik geben sie die Möglichkeit, neue Begabungen in ihrem Werdegang zu beobachten.« Es sei mir erlaubt, hinzuzufügen: willkommen wird sein, wen man in den Himmel heben oder zertrampeln wird, je nachdem, um wessentwillen man aber auch bereit ist, sich zu prügeln.

WALZER UND JAZZ

EINE HISTORISCHE STUDIE

VON

ALOIS MELICHAR-BERLIN

Der Ursprung des Walzers ist in Österreich zu suchen. Er entwickelte sich aus dem gemütlichen, behäbigen österreichischen Ländler, der, entsprechend den verschiedenen alpenländischen Dialekten, in mehreren provinziellen Abarten getanzt wurde und auch noch getanzt wird. So haben die niederösterreichischen Bauern ihren »G'strampften« (das Wort kommt von »stampfen« oder »strampeln«), die Steiermärker ihren »Stoasteirischen«, d. h. Steinsteirischen, die Tiroler und die Bayern ihren »Schuhplattler« usw. Dem

Derben, Rustikalen, Unkomplizierten im Tänzerischen des Ländlers, der naiven, gesunden Lebensfreude jener, die ihn tanzen, entspricht seine musikalische Haltung. Das gemächliche Drehen, das »Paschen« mit den Händen, das Jodeln und — wenn man sich vor Seligkeit schon nicht mehr anders zu helfen weiß — das Juchezen: es findet in einer behaglichen Dreivierteltakt-Melodie, die in der Regel primitive Dreiklangfigurationen aneinanderreiht, seinen vollkommen adäquaten Ausdruck. Das harmonische Gerüst des Ländlers ist das denkbar einfachste: er verwendet fast ausschließlich Tonika- und Dominantharmonien, das sind jene Harmonien, die über der ersten und fünften Stufe der Tonleiter terzenweise aufgebaut sind und welche die Wiener Schrammelmusiker als »grad und ungrad«, die Berliner Musiker aber mit »Stube und Kammer« bezeichnen.

Von dieser etwas groben, aber urwüchsigen Beschaffenheit war der musikalische Humusboden, aus dem das Genie Schuberts die wundersamsten Tanzblüten hervorzauberte. Alle Tänze im Dreivierteltakt, die Schubert geschrieben hat, ob er sie nun deutsche Tänze oder Walzer nennt, sind eigentlich noch echte Ländler. Was er aber aus diesem etwas schwerfälligen Tanz gemacht hat, wie er ihn durch biegsame Melodien und schmiegsame Modulationen glättete, polierte und verfeinerte — das kann man mit Worten nicht sagen, dazu wäre eine stundenlange Expektoration am Klavier notwendig. Wenn man mit den oben erwähnten Naturländlern irgendeinen Ländler von Schubert vergleicht, so wird man mir recht geben, wenn ich behaupte, daß sie zueinander in einem Rangverhältnis stehen wie, sagen wir, wilde, saure Holzbirnen zu einer »Guten Louise von Avranches«. Schubert war ein siebenjähriger Hosenmatz, der sich schon wacker mit Geige, Bratsche und Orgel herumschlug, als Johann Strauß, der Vater des berühmten Walzerkönigs, das Licht der Welt erblickte.*)

Johann Strauß der Ältere und sein Freund Joseph Lanner zeigen in ihren hochmusikalischen Walzerkompositionen einen eigentümlichen Mischstil zwischen Ländler und Walzer. Der eigentliche Schöpfer und Vollender jenes Walzertypus, der sich die musikalische Welt erobert hat, ist Johann Strauß der Sohn. Dieser Siegeszug des Straußschen Walzers erklärt sich daraus, daß er den tänzerischen Bedürfnissen einer hereinbrechenden neuen Epoche am reinsten entgegenkam oder, besser ausgedrückt, daß er, vollkommen Kind seiner Zeit, in der Sphäre des Tanzes den Zeitgeist am treuesten widerspiegelte.

---

*) Hier ist füglich der Platz für eine Erklärung der Genealogie der Strauß-Dynastie, über die in vielen Kreisen eine um so größere Unklarheit herrscht, als auch noch einige andere Strauße bedeutsam im Musikleben aufgetreten sind. Johann Strauß der Vater hatte drei Söhne, Johann, Josef und Eduard, die alle drei Tanzkomponisten waren. Ein Sohn des Eduard, der ebenfalls Johann heißt, lebt noch heute und ist Tanzkapellmeister. Oskar Straus, der bekannte, ebenfalls in Wien geborene Komponist der Operette »Der Walzertraum«, steht zu dieser Wiener Strauß-Dynastie in keinen verwandtschaftlichen Beziehungen, so wenig wie Richard Strauß, der in der Zeit, als er noch nicht allgemein anerkannt war, sich das boshafte Wortspiel gefallen lassen mußte: »Wenn schon *Strauß*, dann *Johann*, wenn schon *Richard*, dann *Wagner*«.

Die neue Epoche, von der ich sprach, möchte ich mit dem Jahre 1825 anfangen lassen, mit dem Jahre, in dem George Stephenson die erste öffentliche Fernbahn in England erbaute.
Strauß, der im selben Jahre zur Welt kam und bis 1899 lebte, hat die ganze epochale Entwicklung des Eisenbahnwesens und die Umwälzung des gesellschaftlichen Lebens, die sie im Gefolge hatte, mitgemacht. Waren Lanner und Vater Strauß liebenswerte Objekte der Wiener Lokalchronik, so wuchs sich der junge Strauß zu einer europäischen Angelegenheit aus. In diesem Sinn fasse ich den Walzer als den repräsentativen Tanz der Eisenbahnzeit auf, im selben Maße, wie der Foxtrot der Tanz der Motorenzeit ist. Man könnte auch folgende Antithese aufstellen: Der Walzer — der Tanz des Dampfzeitalters, der Foxtrot — der Tanz des Benzinzeitalters. Man vergegenwärtige sich nur den berühmten Walzer aus der »Fledermaus«. Da ist ein stoßender und stampfender, vorwärtstreibender Rhythmus, eine gewandte, weltmännische, schneidigfesche Melodik und eine expansive, weitausladende Harmonik, die man bei Strauß sen. und Lanner vergeblich suchen würde. Strauß jun. hat eine ganze Anzahl von Operetten, unter denen die »Fledermaus« und der »Zigeunerbaron« von der dankbaren Nachwelt in den Adelsstand der komischen Oper erhoben wurden, und gegen 500 Originalwalzer komponiert. Die bekanntesten unter ihnen sind: Geschichten aus dem Wiener Wald, Künstlerleben, Wein, Weib und Gesang, An der schönen blauen Donau, und viele andere mehr.*) Die Weltpopularität des letztgenannten Walzers steht in der Geschichte der Tanzmusik vielleicht einzig da. Ich las einmal bei einem Forschungsreisenden des vorigen Jahrhunderts — seinen Namen habe ich leider vergessen —, daß er im Innern Afrikas einen Negerstamm angetroffen habe, dessen »Musikkapelle« zu seinem Erstaunen den Donauwalzer, natürlich sehr verstümmelt, aber immerhin erkennbar gespielt hätte!
In diesem Zusammenhang möchte ich nachdrücklich auf Johanns Bruder Josef aufmerksam machen. Man könnte ihn den Romantiker des Walzers nennen. Seine Einfälle sind manchmal von einer geradezu sinfonischen Tiefe und Eindringlichkeit. Seine Walzer wie zum Beispiel: Dynamiden, Perlen der Liebe, Dorfschwalben aus Österreich, Delirien, Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust, Rudolfsklänge usw. gehören zum Schönsten, das die Walzerliteratur aufzuweisen hat.
Die in der letzten Zeit oft gehörte Frage, ob der Walzer schon »tot«, ob noch seine Renaissance möglich sei, beantworte ich dahin, daß er sich als getanzter Tanz zweifellos in der historischen Phase des Absterbens befindet, was nach rund hundertjähriger Wirksamkeit den historisch gebildeten Musiker nicht weiter wundernimmt. Wie aber abgetanzte Tänze meistens in die großen Kunstformen übernommen werden, so könnte ich mir auch vorstellen, daß

*) Eine Zusammenstellung sämtlicher Walzer von Johann Strauß bringt in tabellarischer Form *Ernst Decseys* Johann Strauß-Biographie. *Die Schriftleitung*

der Walzer in veredelter, sublimierter Form in der Sinfonie als selbständiger Sinfoniesatz seinen Platz finden wird, daß er also in der Sinfonie oder Suite der Zukunft dieselbe Rolle spielen könnte wie das Menuett in der klassischen Sinfonie. Nur in diesem rein musikalischen Sinne kann ich an eine Renaissance des Walzers glauben; als Gebrauchstanz wird er wahrscheinlich in 50 oder 100 Jahren vergessen sein.

Über den *Jazz*, der von den amerikanischen Negern stammt, ist viel gesprochen und geschrieben worden; ein heftiger Kampf pro und contra hat sich seit seinem Auftauchen in Europa entwickelt, und wie alles Neue hat er ebenso enthusiastische Anhänger wie fanatische Gegner gefunden. Meiner Meinung nach hat unsere Zeit in dem Jazz den ihr entsprechenden tänzerisch-musikalischen Ausdruck gefunden, worin ich die Ursache und Erklärung für seinen unaufhaltsamen Siegeszug durch die zivilisierte Welt erblicke. Jede Epoche hat nicht nur ihre herrschende Weltanschauung, ihr eigenes Lebensgefühl und ihr brennendes Problem, sondern auch ihren repräsentativen Tanz. Das Menuett — der Tanz der Postkutschenzeit, der Walzer — der Tanz der Eisenbahnzeit, und der Jazz — der Tanz der Automobil- und Flugzeugzeit. Wenn ich den Tanz als die Religion der Beine bezeichnen darf, so ist der Jazz die getanzte Weltanschauung *unserer* Zeit. Das ist, ohne jede satirische Nebenabsicht bemerkt, eine einfache Konstatierung. Ich halte im Gegenteil den Jazz unbedingt für eine außerordentlich wertvolle Bereicherung des Musiklebens und glaube, daß sein Einfluß auf die ernste Musik noch gar nicht abzuschätzen ist. Die Möglichkeit einer Beeinflussung der Kunstmusik durch den Jazz erfließt aus dessen zwei bedeutsamsten Eigenschaften: 1. aus seinem erregenden, reizbaren, mit motorischen Energien geladenen Rhythmus und 2. aus der verblüffend neuen Instrumentationstechnik. Eine äußere positive Begleiterscheinung des Jazz ist auch seine dem Orchestermusiker gestellte Forderung der Improvisationskunst, eine Forderung, die natürlich ungeheuer fördernd auf das Niveau des Musikers einwirkt.

Ich habe den Jazz den musikalisch-tänzerischen Ausdruck unserer Zeit genannt und dabei mehr die musikalische Seite der Angelegenheit im Auge gehabt. Was seine Stellung als Gesellschaftstanz in unserer Gegenwart betrifft, so wäre noch folgendes zu bemerken. Eine der größten Errungenschaften unserer Zeit ist die machtvoll durchdringende Erkenntnis von der Notwendigkeit des Sports, von der Wichtigkeit des Erziehungsprinzips: mens sana in corpore sano. Auch den Tanz hat unsere Zeit in den Dienst der sportlich-gymnastischen Bestrebungen gestellt. Man braucht ja nur zu beobachten, mit welcher Hingabe — nicht an den Tänzer beziehungsweise an die Tänzerin, sondern — an den *Tanz* heute getanzt wird; da ist dieselbe Aufmerksamkeit, dasselbe Pflichtgefühl einer exakten Beinarbeit gegenüber am Werke, wie von seiten des Boxers in seinem vorbereitenden Training. Speziell im Charleston hat sich der moderne Groß-

stadtmensch, der infolge der fortschreitenden Technisierung des Lebens untertags kaum mehr eine nennenswerte Bewegung macht — Automobil, Lift, Fahrtreppen —, ein ausgezeichnetes Training der Beinmuskulatur geschaffen, und wenn der Anblick so vieler Damenbeine natürlich hauptsächlich der gütigen Frau Mode zu verdanken ist, so wären meines Erachtens viele dieser Beine ohne Charlestontraining nicht so schön geformt. Diese sportliche Tendenz unseres modernen Tanzes entkräftigt auch ohne weiteres den ihm oft gemachten Vorwurf der Unanständigkeit. Dieser Vorwurf ist bis jetzt noch keinem neu aufkommenden Tanz erspart geblieben. Es ist noch nicht allzu lange her, daß gegen den Walzer von den Kanzeln herunter gepredigt wurde, und er mußte erst vom Jazz verdrängt werden, ehe man ihn mit dem Nimbus der Ehrbarkeit umgab.

Lest, ihr prinzipiellen Lästerer alles Neuen, ihr traurigen Barden der »guten alten Zeit«, ihr hinkenden Veteranen einer verlogenen Stuck- und Trödelgeneration, was in der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« vor 100 Jahren stand:

»Die ›Times‹ klagt bitter, daß man auf dem letzten Ball am königlichen Hof zum erstenmal Walzer getanzt habe. Dieser ausländische, wollüstige und indezente Tanz sei zwar schon länger hier in England bekannt, aber dieses sei das erstemal, daß man ihn in den höheren Klassen der Gesellschaft einzuführen suchte. Hoffentlich werde ihn kein nur etwas moralischer Zirkel dulden.«

Jeder Tanz kann dezent oder indezent getanzt werden. Waren die Tanzunterhaltungen im vorigen Jahrhundert nach dem Wort Eduard Hanslicks »Asyle zärtlicher Bedürfnisse und Bestrebungen«, so sind die heutigen Tanzunterhaltungen eher »Übungslokale für gemeinsames Training der Tanzbeinsportler«.

Der Tanz unserer Zeit ist erotinfrei.

ERNST VON DOHNÁNYI

VON

LADISLAUS POLLATSEK-BUDAPEST

Ungarn feierte vor kurzem den 50. Geburtstag Ernst von Dohnányis. Solche Jubiläen beherrschen die musikalische Mode, was den Vorteil hat, auch solche Schichten des Publikums mit der ernsten Kunst in Berührung zu bringen, die dieser bisher fern standen. Die Bedeutung solcher Festlichkeiten liegt in erster Linie in den ausstellungsähnlichen Vorführungen, die den ganzen Entwicklungsgang des Jubilars verfolgen lassen. Diese Ausstellungen sind von Wert, da sowohl der Autor wie auch das

Publikum im Lauf der Jahrzehnte einen bedeutenden Entwicklungsgang durchgemacht haben.

Dohnányis Werke könnte man in zwei große Gruppen einteilen, wobei dieser Klassifikation kein unbedingter Werturteilcharakter beizumessen ist. Die größte Anzahl der Werke entstand unter dem Einfluß Brahms', Schumanns und gewissermaßen Chopins; der kleinere Teil sucht mit der ungarischen Volksmusik Kontakt zu gewinnen. Zu letzteren gehören die d-moll-Sinfonie op. 9 (1901), »Variationen über ein ungarisches Thema« op. 29, die Oper »Ivas Turm«, »Festouvertüre«, »Ruralia Hungarica« op. 32 und einige weniger bedeutende Arbeiten ohne Opuszahl. Nur die universellsten Genies beherrschen mit gleicher Sicherheit jedes Gebiet der Musik. Auch wenn sie für ihnen fernliegende Instrumente schreiben oder sich in fremder Form, im fremden Stil versuchen, verschmelzen sich dieser neue Stil und diese neuen Ausdrucksmittel mit ihrer Persönlichkeit und scheinen ein homogenes Ganzes zu bilden. In Dohnányis ungarisch orientierten Werken finden wir die absolute Homogenität nicht im erforderlichen Maße. Er nimmt in seinen Volksliederbearbeitungen die Fäden jener Tradition auf, die seine Vorgänger für das Ungarn Liszts, Erkels, Mihalovichs oder Mosonyis schufen. Eigentlich standen sie alle unter dem Einfluß der deutschen Kunst der Mitte oder der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Pathos der Spätromantiker, ihr Streben nach Monumentalität, ihre rhapsodischen, ungebundenen Formen stehen der Exklusivität der Impressionisten starr gegenüber. Und bis Anfang des neuen Jahrhunderts fesselt der Kampf dieser beiden Richtungen die gesamte Musik Europas, bis dann plötzlich ganz andere, radikal-neuartige Probleme aufgeworfen werden und ins Zentrum des allgemeinen Interesses treten.

Dohnányi ist einer der charakteristischesten Typen der Übergangszeit; sein Schaffen ist in der Modellierung der Melodien, in der Harmonisation, im Stil das edelste Gegenbild der deutschen Nachromantik; doch berührt er in der Tendenz sehr oft Gebiete, die er durch Kultur und Intuition erobert, ohne sich mit ihnen seelisch zu identifizieren. Am auffallendsten empfindet man diese Zweiheit seiner Bestrebungen, wenn man seine Kammermusikwerke mit den vokalen oder dramatischen vergleicht. Vom ersten Klavierquintett (c-moll, op. 1) — dem glänzenden Ausgangspunkt seiner kompositorischen Laufbahn, der sich zu romantischen Formen wendet — bis zum letzten Streichquartett (a-moll, op. 33), das fast an Beethoven gemahnt, spiegelt sich am klarsten sein wahres Bild in den Kammermusikwerken: seine großzügige Konzeption, seine pathetisch-entwickelte Thematik, die vollkommene geistige Einheit des Werkes und seine fast puritanisch-streng aufgebauten Formen. Die formale Ungebundenheit zeigt nun ihre Vorteile: den in der Durchführung rhapsodisch exponierten Themen schafft er ökonomisch- und logisch-geschlossene Einheit. Er gibt sich gerade in den

Kammermusikwerken am spontansten und wahrt unverletzt seine Persönlichkeit und die Selbständigkeit seines Gedankenganges (trotz seiner engen Anknüpfung an Brahms), was von den Orchester- und Klavierwerken nicht immer behauptet werden könnte.
Mit Meisterschaft kann er die verschiedensten Stile in eine einheitliche Sprache zusammenschweißen. Gerade das a-moll-Quartett, in dessen erstem Satz die polyphone Verwebung der drei Themen ein wahres Goldschmiedekunstwerk ist, gibt das schönste Beispiel dafür. Das Adagio variiert ein Choralthema (eine der innigsten Arbeiten Dohnányis, die auf die Spätromantik verweist); der dritte — Vivace giocoso-Satz bearbeitet moderne Tanzrhythmen. Trotz alledem macht das Werk nicht den Eindruck des Eklektischen. In vielen anderen Kompositionen schichten sich die verschiedenen Stilelemente aufeinander, ohne die Stimmungseinheit des Ganzen zu stören.
Abgesehen von einigen Werken schafft er sich keine selbständige persönliche Formsprache; doch sind die bis 1916 verfaßten Kompositionen (bis op. 29) mehr oder weniger restlose Abbilder seiner Persönlichkeit. Sein dramatisch gefärbtes Pathos vermeidet sowohl im op. 1 wie auch in der langen Reihe der nachfolgenden Werke die Schwerfälligkeit, Kompliziertheit seiner Vorbilder und den Pessimismus ihres Geistes. Seine Farben sind bedeutend heller, seine Formsprache auch in den Konzerten (für Klavier op. 5, für Cello op. 12, für Violine op. 17) flüssiger und spontaner als diejenigen Brahms' oder Schumanns. Man kann behaupten, daß Dohnányi der Fortentwickler jener Sprache ist, indem er sie von der Last des organischen Ballasts befreit.
In der Reihe der Orchester- und Bühnenwerke seiner ersten Periode sind die *d-moll-Sinfonie* (op. 9) und die *Suite fis-moll* (op. 19) die bedeutendsten. Die Sinfonie zeigt nicht nur klar den weiteren Weg ihres Schöpfers, sondern auch die Gesamtheit jener Einflüsse, die auf ihn wirkten. Die Thematik des mächtigen ersten Satzes gemahnt an Erkel, die Phrasierung des langsamen zweiten an Liszt, das Finale läßt schon alle funkelnde Geistigkeit, allen lyrischen Reichtum seiner späteren Werke ahnen. Die Suite zeigt im dritten Satz das ganze Arsenal seiner romantischen Ausdruckskunst, im letzten seine ausgezeichnete Routine; sie verweist im ganzen auf Brahms und Mendelssohn.
Die Pantomime »*Der Schleier der Pierette*« (1908, 3 Bilder, Text von Arthur Schnitzler) bildet eine vollkommene Einheit, die nicht nur durch die Anwendung von Leitmotiven, sondern in erster Reihe durch die Logik der thematischen Arbeit und durch die einheitlich sich entwickelnde Stimmung erreicht wird. Dieses Werk ist die einzige wahrhaft dramatische Schöpfung Dohnányis. Schon der schwere Ernst, der sie trotz der Groteske durchweht, die Seelenkämpfe Arlecchinos im II. Akt, die mit erregter Spannung gefüllte

Atmosphäre im III., in dem die dramatische Stimmung mit den dröhnenden Staccato-Dreiklängen zum Höhepunkt getrieben wird, stempeln das Werk zum klassischen Beispiel der dramatischen Pantomime. In »Pierette« wirken weniger die kleinen Situationscharakterisierungen, deren geistvolle Treffsicherheit des Werkes äußere Werte ausmacht — oder die leichtfließende und witzige Übertragung der Handlung in Musik und die farbige Vielheit —, als vielmehr die poetischen Feinheiten des Geistes und die intuitive Erfassung der seelischen Regungen.

»Pierette« ist unter den vier Bühnenwerken Dohnányis (vgl. noch den unbedeutenden Einakter »Tante Simona« [1911], die noch unaufgeführte Oper »Der Tenor« [1927] und »Ivas Turm«, die nun in neuer Bearbeitung wieder aufgeführt wurde) die reinste, vollkommenste und originellste. »*Ivas Turm*« (Dreiakter, Text von Hanns Heinz Ewers und Marc Henry) bearbeitet eine alte ungarische Volksballade, eine der schönsten Sagen, der die Textdichter einen stark nationalen Beigeschmack gaben. Dohnányi wollte aus ihr ein völkisch-heroisches Musikdrama schaffen und kam so auf ein Gebiet, das ihm vollkommen fremd war. Klar ist es zu ersehen, daß das Wirken der großen ungarischen Folkloristen Bartók und Kodály sein Interesse für die ungarische Volksdialektik erweckt haben. Er wurzelt aber mit ganzer Seele in der deutschen Kultur, und so unternahm er eine schwierige Aufgabe, als er zum Objekt seines ersten Experimentes ein heroisches ungarisches Drama wählte, dem er durch ungarische Dialektik und durch Übernahme ungarischer Volksliedmotive einen rein völkischen Charakter verleihen wollte. Er versuchte, diesen in erster Reihe durch die Deklamation zum Ausdruck zu bringen: er erreichte dadurch aber nur, daß ein wenig aufrichtiges Parlando das ganze Werk durchzieht, ein seltsames Gemisch der Wagnerschen und der hungarisierenden Operndeklamation der Jahrhundertwende. Dieses Rezitieren verfällt trotz der eingestreuten Märsche, Volkslieder und seltenen Arien oder ariosen Partien unrettbar der Eintönigkeit.

Ein Mangel ist es, daß ihm zum Stoff die seelische Disposition fehlt, d. h. er bettet die völkischen Farben, das Volksmelos in fremden Geist ein. Über Dohnányi schreibt sein Biograph Viktor Papp: »Dohnányi ist ein Dichter der ungarischen Rasse, wie Dvořák derjenige der tschechischen, Tschaikowskij der russischen, Grieg der norwegischen ist.« Wahrlich! Er ist gerade nur bis zum selben Grad ein Dichter der Rasse wie jene. Und wir würden sie heute noch als solche betrachten, wären inzwischen nicht ein Tscheche Janáček, ein Russe Mussorgskij oder ein Ungar Bartók oder Kodály aufgetreten, die mit der unerbittlichen Intuition des Genies die völkische Musik von den bunten Zutaten der fremden Einflüsse befreiten. Auch »Ivas Turm« würde für eine nationale Tat gelten, hätten die Zeitgenossen keine radikalere Arbeit geleistet.

In den »*Ruralia hungarica*« (op. 32), die zwei Jahre nach der erwähnten



Elizin Studio, New York, phot.

Elisabeth Rethberg



Fritz Reinhard, Leipzig, phot.

Günther Ramin

Oper entstanden (1924), geht Dohnányi einen großen Schritt weiter: er gebraucht originale ungarische Volksweisen. Das Werk besteht aus 7 Klavierstücken, von denen er später 5 für großes Orchester instrumentierte. Unter den Klavierstücken zeichnen sich besonders das zweite, in dem (in Rondoform) frisch und schwungvoll Tanz- und Liedweisen aneinandergereiht sind, und das letzte (Molto vivace), ein Variationssatz von sprühender Invention, aus. Die Variation gehört überhaupt zu seiner Lieblingsform. Unter den drei Variationswerken (op. 4, op. 25 und op. 29) nehmen die »*Variationen über ein Kinderlied*« (für Klavier und Orchester) auf das Thema: »Au vous dirais-je, Maman« (auf dasselbe schrieb einst Mozart ebenfalls 12 Variationen) in der neueren Literatur hinsichtlich der Vielseitigkeit, der poetischen Feinheit und der Erfindung einen bevorzugten Platz ein. Ebenso geistreich sind die Variationen in »Ruralia hungarica«. In diesem Werk mangelt es nicht an der Originalität der Themen, sondern nur an der Einheitlichkeit: sie sind in der Verarbeitung mit deutschen und slawischen Elementen vermengt. Es scheint, als ob Dohnányi selbst gefühlt hätte, daß er auf fremdem Gebiet wandert; in seinem letzten Werk, im Streichquartett in a-moll, kehrt er zu den Stilprinzipien des Klavierquintettes (op. 1) zurück, doch wird nun seine Kunst vertiefter, ergreifender und im Satze kompakter als in den früheren Arbeiten. Jene Kultur, die sein mehr als dreißigjähriges kompositorisches Wirken umfaßt, wird immer reicher und trennt mit immer größerer Selbstkritik das Banale und Wirkungsvolle von den wirklichen Werten, die virtuose Technik von den Ausdruckselementen des Formal-Wesentlichen.

Ist der Komponist Dohnányi der Schlußstein der Brahmsschen Gedankenwelt, so findet man im *Pianisten* Dohnányi einen bedeutend individuelleren und in seiner Art alleinstehenden Künstler vor. Ein interessantes Paradoxon ist es, daß seine eigenen Gedanken sich eher durch einen fremden Stil äußern, dagegen die eigene Persönlichkeit in der Wiedergabe fremder Gedanken am klarsten zum Ausdruck gelangt. Dieses Phänomen steht mit seiner charakteristischen femininen Wesensart in Einklang. Jede bedeutende Persönlichkeit unter den Reproduzierenden ist eine lebendige und prägnante Widerlegung des Kindermärchens von der »objektiven Reproduktion«. — Beethoven zeigt sich in ebensoviel Gestalten, wie die Zahl der Künstler beträgt, die ihn von verschiedenen Seiten betrachten: In der Auffassung Edwin Fischers ist er heroisch, in jener d'Alberts dämonisch, in Ansorges klassisch, in Bartóks puritan, in Dohnányis aber durch und durch romantisch. Er steht im allgemeinen den Romantikern am nächsten. Seine Art ist die großzügige, zusammenfassende Geste. Er verliert sich nicht in der Ausarbeitung des Details, in der Kolorierung der Einzelklänge; man kommt nie dazu, bei ihm die »Technik« zu suchen, obwohl er jedes Problem mit der größten Leichtigkeit löst. Doch ist er einer der wenigen, die mit dem Instrument als Ausdrucksmittel vollauf zusammenschmelzen. Das In-

strument jedes großen Künstlers hat einen besonderen persönlichen Klang, auch jeder der Pianisten, die einen »objektiven« Klang erstreben. Denjenigen Dohnányis charakterisiert eine weichklingende Kantilene, eine sehr warme, am Klavier selten gehörte Innerlichkeit und Zartheit, eine feinschattierte agogische Skala und ein Reichtum an Farben. Sein Klavierton ist ganz feminin und wird auch bei heftigen Ausbrüchen nie brutal.

Dohnányi behandelt sein Instrument wie ein Verliebter. Er hält immer die poetische Schönheit vor Augen, der er jede Klangmöglichkeit unterordnet. Nicht die Möglichkeiten des Klaviers bestimmen die Form des Vortrags, sondern das Instrument muß sich bei ihm den Wallungen der Gefühle fügen. Man fühlt nie die Ungleichheit, die sonst den Hörer sein Interesse zwischen Werk, Künstler und Instrument dreifach teilen läßt.

Mit seiner Dynamik will er niemals äußerliche Wirkungen erzielen; er bleibt im Rahmen der notwendigen Forderung des Materials. Die Wiederholungen eines Tones oder Motivs werden mit feinen Nuancen im Valeur oder in der Klangstärke gesteigert, — bei periodisierten Themen oder Sequenzen gibt er immer fühlbar neue Farben zum Grundton.

Charakteristisch ist der Rubato-Stil seiner Vorträge. Nirgends hat man in der Interpretation der Romantiker größere Mißbräuche aufkommen lassen als eben in der freien Behandlung des Tempos. Auch die größten Meister pflegten selbstherrisch das sich gerade im Rubato äußernde, weniger strenge Zeitmaß der Romantiker. Nichts ist einfacher, als die großartige Maßlosigkeit Schumanns, Chopins oder Brahms' »wirkungsvoll« auszubeuten oder »persönlich« zu entstellen oder Schuberts Lyrik mit etwas Pseudo-Sentimentalität zu verdünnen. Das Publikum läßt sich von dieser sentimentalisierten Romantik leicht betören, die man nicht nur durch übertriebene dynamische Schattierung, sondern in erster Linie durch Entstellung der Tempoveränderungen erreicht. Dohnányi trifft mit kongenialer Sicherheit die notwendigen und erlaubten Grenzen des Rubato-Stils und geht mit der Phantasie des Tondichters parallel. Nur mit dieser Kongenialität darf man sich Beethovens Rubato nähern, indem man das richtige Maß trifft, dessen Überschreitung die Verstümmelung des Stils bedeutet. Der Schlüssel zu seinem Beethoven-Spiel ist gerade die Erkenntnis, daß das starre Festhalten des Notenbildes mit der Phantasie des Vortragenden nicht vereinbar ist. In der fortwährenden Abwechslung der großen Leidenschaften, der glühenden Explosionen der visionären Phantasiebilder, der verhaltenen Kraft und der metaphysischen Vertiefung Beethovens muß der Nachschöpfer die Seele des Autors innigst erkennen, um dieser dauernden inneren Bewegung folgen zu können. Dohnányi ist in seiner Leidenschaft ebenso fesselnd wie d'Albert oder Sauer. Doch sind seine Emotionen so subtil, daß er diese Steigerungen, Rubati in Tempo und Dynamik, niemals mit elementarer Kraft gestaltet, sondern die dynamischen Grenzen des Ausdruckes

mit bewußter Ökonomie, mit einer gewissen lyrischen Dämpfung selbst bestimmt.

Dohnányis Natur ist im Grunde genommen rhapsodisch, seine Phantasie vielseitig und mannigfaltig. Darum kommt ihm in der Interpretation Schumanns oder Brahms' kaum jemand nah. Schumanns Kunst ist eine stete Abwechslung von Poesie und Wirklichkeit, von Lyrik und Prosa. In der Schumann-Interpretation Dohnányis gibt es keine prosaischen Takte: in der kleinsten Phrase drückt er die Seele aus. In tausend Farben spielt die Pracht des Carnavals und wird zum Programm belebt; und wie die Kreisleriana oder die Davidsbündlertänze unter seinen Händen vorbeistürmen!

Dieselbe zärtliche Liebe, die seine innigste Begegnung mit der Phantasie Schumanns bekundet, hegt er auch für Schubert. Seine Interpretation ist keine Nachdichtung, sondern wahrlich eine Wiederdichtung. Sein Klavierton ist für Schuberts Resignation wie geschaffen. Das vollkommene Stilgefühl, das sich in seiner Interpretation der Klassiker und Romantiker äußert, hat in dem fesselnden Schwung sein Gegenbild, wenn er Liszt oder moderne Werke vorträgt. Die radikalen Neuerer vermeidet er sorgfältig.

Seine Konzerte bedeuten gewichtige Erlebnisse: er bezaubert nicht mit schwindelnden Läufen, Akkordklingeleien, Pianoschwülstigkeiten; er beschwört eben nur den Geist der Großen herauf, und der Gewalt dieser tiefempfundenen Visionen kann sich niemand entziehen. Gerade in der Einfachheit wirkt er suggestiv und berückend. Seine Programme sind charakteristisch; in ihrer Zusammenstellung könnten sie jedem Künstler zum Vorbild dienen.

Wir kennen sehr wenige unter den lebenden Musikern, die in ihrer Vielseitigkeit mit Dohnányi zu vergleichen wären. Nicht nur als Komponist und besonders als Pianist ist er zu schätzen, sondern auch als Pädagoge und Orchesterleiter. Als Professor an der Hochschule wirkte er mehrere Jahre in Berlin; 1916 übernahm er die Leitung der Meisterklasse an der Musikakademie in Budapest, der er eine Zeitlang auch als Direktor vorstand. Nicht zu unterschätzen ist die pädagogische Wirkung, die er in der Entwicklung des Geschmacks seiner Schüler im Vortrag klassischer Werke erzielt. Seine durchgreifende Musikalität verhilft ihm auch am Dirigentenpult zu achtenswerten Erfolgen. Er ist kein geborenes Dirigententalent, doch übertrifft er manche Fachgenossen an Wissen, Kultur und Intuition. Die Huldigung, die dem gefeierten Künstler zuteil ward, läßt in uns die Hoffnung aufkeimen, daß die Zeit der Virtuosen, der Seiltänzer des Podiums im Untergehen begriffen ist und an ihrer Statt die wirklichen Poeten, die echten Nachschaffenden die goldene Brücke zwischen den Genies und dem nach ihnen sich sehnenden Publikum schlagen werden. Und wir finden unter diesen Brückenbauern kaum einen, der reiner und berufener wäre als Ernst von Dohnányi.

✶ MUSIKERZIEHUNG ✶

AUS DER HOCHSCHULARBEIT

II. Musikalische Eignungsprüfung *)

Im Jahre 1921 rief die *Berliner Hochschule für Musik* mit dem *Deutschen Musiker-Verband* eine Orchesterschule ins Leben. Sie sollte unsern hochrangigen Orchestern ebenbürtigen Nachwuchs schaffen. Überall fehlten Instrumentalisten und vor allem gute Bläser, da Militär- und Stadtkapellen keinen Ersatz mehr stellen konnten. Nach allgemeinen Vorbereitungen und Bekanntmachungen meldeten sich zur Orchesterschule meist Schüler im Alter von 13 bis 25 Jahren. Wir waren uns klar darüber, daß sich eine Schule nur von unten herauf aufbauen läßt, und wiesen alle Schüler über 15 und 16 Jahren ab. Wo besondere Vorbildung nachgewiesen war, wurden natürlich Prüfungen abgehalten. Wie sollten nun die Jungens, die mit ihrer Geige, auch wohl mit Mundharmonika oder Klarinette angezogen kamen, geprüft werden? Sie konnten wenig, meistens so gut wie nichts; und die musikalische Schulbildung ließ in vielen, ja in den meisten Fällen viel zu wünschen übrig. Wir mußten ohne jede Hilfe die Auswahl der intelligenten und musikalisch geeigneten treffen und versuchten, die vom Landesberufsamt eingeschlagenen Wege einer *psychotechnischen Eignungsprüfung* auf die Musik anzuwenden. *Arthur Jahn*, der von Anfang an für diese Versuche eintrat und sie gemeinsam mit *Arthur Bogen* bis heute durchgeführt hat, schlug eine Reihe von Versuchen vor, die zunächst im Anschluß an bekannte Tests erprobt wurden. Danach wurden Ergebnisse besprochen, nachgeprüft, auch in gemeinschaftlichen Lehrerkonferenzen behandelt, kurzum — es ergab sich eine stetige, durch Versuch, Nachprüfung und Kontrolle gefestigte Reihe von Ergebnissen, die nunmehr zu einem systematischen Ausbau der Prüfung geführt hat.

Ohne auf psychologische Begründung einzugehen, gebe ich zunächst eine systematische Zusammenfassung der Versuchsreihen nach den Protokollen der Hochschule:

1. *Intelligenz*
   - a) Lückentext nach Ebbinghaus
   - b) Fortsetzung von Zahlenreihen 10. 13. 16. 19. usw.

   } Denken;
   - c) Bildbeschreibung
   - d) Dreiwortreihen zu einem Satz verbinden

   } Einfühlen.
2. *Auffassung*
   - a) akustisch
     - α) Wiedererkennen von Worten aus einer vorgelegten Reihe;
     - β) Tonunterschiedsempfindlichkeit (Eintragen von hoch, tief, gleich in ein Feldernetz);
     - γ) Zeitintervalle (Mälzls Metronom);
   - b) optisch
     - α) Erkennen von Figuren (Lichtbild, Bildschirm);
     - β) Vielfachreaktion und Dauerspannung (fortlaufendes Arbeiten);
     - γ) Zahlensuchfeld (Legen von Nummernkarten in Felder);
   - c) motorisch
     - α) Merken von Bewegungen (nach *Marbe*);
     - β) Erkennen von Augenblicksimpulsen (Schlag auf den Bolzen, Gleichschlagprüfer);
     - γ) Schnelligkeit der Fingerrepetition (Elektromagnetischer Schreiber);
     - δ) Reaktionsversuche an der Falluhr (nach *Rupp*).
3. *Auffassen von Tönen*
   - a) Erkennen von Tönen;
   - b) Nachsingen angeschlagener Töne;
   - c) Anschlagen gehörter Töne auf dem Klavier (mit geschlossenen Augen);
   - d) Oktavtransposition;
   - e) Intervalltransposition.
4. *Harmonieauffassung*
   - a) Dur — moll;
   - b) Zweiklang zu Dur oder moll ergänzen;
   - c) Konsonanz u. Dissonanz unterscheiden;
   - d) Zwei- und Mehrklänge zerlegen.
5. *Rhythmische Auffassung*
   - a) Zählzeiten durch Nachklopfen angeben;
   - b) Zählzeiten mit Pausen;
   - c) Rhythmen nachklopfen;
   - d) durch Melodien dargestellte Rhythmen nachklopfen;
   - e) Taktart erkennen.

---

*) Vgl. »Die Musik«, XX/4, Seite 283.

6. *Melodie* (Gestalt)
   a) Melodie nachsingen
      α) bekannte,
      β) unbekannte;
   b) Melodie abschließen;
   c) Melodiengedächtnis;
      Erkennen von Abweichungen in bebekannten, unbekannten, transponierten Melodien;
   d) Melodieerfinden.

Die Auswertung der Ergebnisse führt zu einer Rangliste der Bewerber, nach der sie zur eigentlichen musikalischen Prüfung vor dem Gesamtkollegium zugelassen werden. Hier werden alle Schüler noch einmal gehört, auch auf spezielle körperliche Eignung geprüft. Während die ärztliche Untersuchung allem anderen vorangeht, erfolgt jetzt eine besondere zahnärztliche Beratung bei der Wahl eines Blasinstrumentes. Auch die Fachvertreter aller Instrumente prüfen und raten, ja sie sehen oft mit einem Blick, ob aus diesem einmal ein guter Hornist, aus jenem ein Oboer wird. Auf Grund der Prüfungen erfolgt die Bestimmung der Instrumente und die Aufnahme.

Gegen Eignungsprüfungen wird von manchen Psychologen viel eingewendet, und einige Einwände haben auch Berechtigung, wenn man psychotechnisch eine musikalische Sonderbegabung feststellen wollte. Unsere Prüfungen wollen aber nicht Wunderkinder suchen, sondern *Unberufene* der Musik fernhalten. Und in dieser Hinsicht haben die Prüfungen bisher ergeben, daß alle Aufgenommenen sich in der Richtung, wie die Versuche zeigten, weiter entwickelt haben. Eine Reihe von Listen, Semesterprüfungen und Kontrollen beweisen, daß die Schüler mit den besten Ergebnissen in der Eignungsprüfung auch die besten Leistungen in der Musik erreicht haben. Viele Schüler, die ihr Instrument nur auf Grund unserer Prüfung zugewiesen erhielten, sitzen heute in ersten Orchesterverbänden. Die Prüfung, die auf Grund unserer Erfahrung ständig erweitert und ausgebaut wird, haben die Orchesterschulen in Mainz und Köln (Hochschule für Musik) übernommen. Auch an diesen Anstalten haben sie sich in vollem Umfang bewährt. Meine Idee, alle Probleme nach einer »Zentralstelle für Fragen der Eignungsprüfung« zu leiten, mußte wieder aufgegeben werden. Es fehlte nicht an Theorien und Entwürfen, wohl aber an praktischer Arbeit. Erst wenn uns eine weitreichende Auswertung und Nachprüfung der bisherigen Ergebnisse gelingt, werden wir auf diesem Gebiet zu endgültigen, abschließenden Formulierungen gelangen können. *Georg Schünemann*

ZUR PSYCHOLOGIE DES KÖNNENS

Ende November 1927 war *Emil Jaques-Dalcroze* persönlich in Berlin und führte seine Methode mit eigenen Schülerinnen vor. Die Vorführung befriedigte die gespanntesten Erwartungen, die der Weltruf seines Namens erwecken konnte, und zeigte, daß die pädagogische Leistung von Dalcroze noch nicht in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt, geschweige denn ausgenutzt worden ist.

Die Dalcrozesche Methode ist allgemein bekannt als eine rhythmische Erziehungsmethode, weniger bekannt ist es, daß sie auch eine Erziehung zum tonalen Hören, zur Musiktheorie, zur Improvisation und von Anfang an eine Erziehung zum Dirigieren in sich begreift. Sie bietet eine so gründliche und vielseitige Musikerziehung, wie sie einzig dasteht. Ihre Bedeutung und ihr Wesen liegt jedoch nicht darin, was sie vermittelt, sondern was für Erfolge sie erreicht, und welcher Erkenntnis, welchem Weg sie diese Erfolge verdankt. Die Vorführung zeigte sehr beträchtliche Leistungen. Der Wert derselben lag jedoch nicht darin, *daß* sie erreicht wurden, sondern in ihrer unfehlbaren Sicherheit und Mühelosigkeit und darin, daß sie fast ausnahmslos improvisiert waren: die Schülerinnen hatten Aufgaben zu lösen, die ihnen dort vor den Augen und Ohren des Publikums gestellt wurden. Abgesehen von der letzten Nummer, welche Kompositionen der Schülerinnen, von ihnen am Klavier und in der Bewegung einstudiert und interpretiert, zeigte, war der ganze Abend Improvisation: angefangen von den primitiveren, wo die Schülerinnen am Klavier oder durch Klopfen angegebene Rhythmen kanonartig zu wiederholen hatten, bis zu den künstlerisch wertvollsten, wo sie z. B. eine — ihnen bekannte — Melodie abwechselnd in so überraschend wechselvoller Weise dirigierend interpretierten und die Bewegungen ihrer Dirigentin in so vollendeter Weise in Vortrag umsetzten, wie es ein ausgebildeter Dirigent und das geschulteste Orchester nicht besser vermögen.

Das ist Können: alle Aufgaben, die einem

gestellt werden, sofort mühelos zu erfassen und zu lösen. Improvisieren und vom Blatt spielen, vom Blatt dirigieren und dirigiert werden: *das* ist musikalisches Können, nicht aber einstudierte Stücke zum tausendsten Male in derselben Weise vorzutragen.

Drei Zustände des Bewußtseins sind es, deren Erkenntnis diese Erfolge ermöglicht hat: *die Bereitschaft*, Eindrücke, Befehle aufzunehmen, *die Vorstellung* der beabsichtigten oder geforderten Tätigkeit und *der Wille*, einen Einfall durch eine Tätigkeit mitzuteilen, Befehle zu erteilen. Sie bilden eine psychische Einheit, die Mechanik des Verbundenseins mit der Außenwelt.

Die Bereitschaft ist ein Zustand größtmöglicher Entspannung, in welcher die Schüler das Kommando des Lehrers erwarten, um eine vorher verabredete Tätigkeit auszuführen (z. B. einen Schritt, Übergang aus langsamer Bewegung in schnellere oder umgekehrt, Singen eines Tones usw.).*) Sie schließt also die Vorstellung dieser Tätigkeit in sich ein. — Die Vorstellungskraft entwickelt sich notwendigerweise infolge der Eigenschaft einer jeden Körperbewegung, daß sie vorbereitet werden muß. Um den Fuß hinsetzen zu können, muß ich ihn erst heben, und schon während ich ihn hebe, muß ich mir vorstellen, wohin ich ihn setzen will. Wer nach einem Anlauf plötzlich anhalten oder hochspringen will, muß sich schon viel früher vorstellen, wann er etwas und was er ausführen wird, sonst kann er die Aufgabe überhaupt nicht lösen.

Die Vorstellung und das Gedächtnis werden noch geübt durch Mitteilen einer bestimmten rhythmischen Folge, die der Schüler ausführen muß, nachdem er sie sich eingeprägt hat. Eine ganz besonders bildende Form dieser Übung ist die Aufgabe, einen Rhythmus festzuhalten, während eine andere Gruppe einen anderen ausführt oder der Lehrer einen anderen Rhythmus schlägt. Indem die Schüler gezwungen sind, den verabredeten Rhythmus unbeirrbar fest vorzustellen, werden sie auf das Zusammenmusizieren und auf das Erfassen der Polyphonie vorbereitet. Es schließen sich daran die Übungen der Mehrstimmigkeit im engeren Sinne: gleichzeitiges Darstellen verschiedener Rhythmen durch eine Person.

Als Übung des Willens und der Vorstellung bzw. deren Mitteilung hat jeder Schüler abwechselnd die Aufgabe, die übrigen zu dirigieren, durch Angeben wechselnder Rhythmen oder Nuancen mit einem Schlagzeug oder durch beliebige Körperbewegungen, auch durch Dirigieren im gewöhnlichen Sinne des Wortes.

Von besonderem Wert ist die Eigenschaft der Methode, daß sie für den Klassenunterricht, für die Gemeinschaft geschaffen ist. Die Musik ist eine Gemeinschaftskunst: der reproduzierende Künstler ist unmittelbar zeitlich und räumlich mit seinem Publikum verbunden, ein unmittelbarer seelischer Kontakt ist die Bedingung einer künstlerischen Wirkung in der Musik.*) In der Dalcrozeschen Erziehung lernen die Schüler von Anfang an einen solchen Kontakt zu fühlen und herzustellen, Befehle — auch künstlerische Befehle — auszuführen und zu erteilen.

Entspannte Bereitschaft, Vorstellung und Wille sind aber die Grundlage *jeden* Könnens, nicht nur des musikalischen. Die Dalcrozesche Erziehung ist deshalb keine bloß musikalische.

Vor allem ist sie eine erstklassige Erziehung zur Pädagogik: Wer so schnell reagieren, so gut gehorchen und befehlen, wer so gut *lernen* gelernt hat, wird auch ausgezeichnet unterrichten.

Sie ist aber auch eine Erziehung für das Leben überhaupt. Das Leben ist eine Kunst des Blattspielens und des Improvisierens; schnelle und sichere Reaktion, entspannte Bereitschaft, Wille und Vorstellung, Gehorchen und Befehlenkönnen sind Bedingung des Lebenserfolges.

Allerdings fehlt der Dalcrozeschen Methode die Vollendung. Sie vermittelt die Elemente des Denkens in unübertrefflicher Weise, sie bildet aber nicht bewußt das logische Denken selbst. Sie bildet Bewegungs- und Tonvorstellungen, sie lehrt aber nicht, aus diesen musikalische und räumliche *Gedanken* aufzubauen. Es ist befremdend, daß die Improvisation der Dalcroze-Schüler — übrigens mehr oder weniger auch die vorgeführten Kompositionen — formal ungekonnt, nicht entwickelt, nicht gebildet sind, während das Wesentliche an der musikalischen Improvisation gerade das bewußte Schaffen einer musikalischen Form ist. Aber auch die Logik der Tonalität: die Kadenz

*) Es wäre von Interesse, die Verkürzung der Reaktionszeit im Verlaufe einer Dalcroze-Erziehung experimentell festzustellen.

*) Radio und mechanische Musik können heute noch gerade mangels dieser engen seelischen Verbundenheit keine so tiefe künstlerische Wirkung haben wie das Konzert.

und die melodische Linie bzw. deren Erkenntnis vermittelt die Dalcrozesche Erziehung nicht.
Mag sein, es liegt dies nicht in der Absicht von Dalcroze, mag sein, er will nur die Vorbedingungen des Denkens und Handelns vermitteln, nicht aber das Denken und das Schaffen selbst: es ist die dringendste Aufgabe der Pädagogik, sein Werk in diesem Sinne weiterzuführen.
Die Dalcrozesche Methode ist eine geniale Leistung, sie ist aber erst die Vorbereitung, der Grundstein zu *der* Erziehungsmethode der Zukunft.
Nicht Lesen und Schreiben, sondern Dalcroze-Unterricht und seine Ergänzung im obigen Sinne müßten das erste sein, was die Schule dem Kinde bietet; entspannte Bereitschaft, Vorstellung und Wille sind die Grundlagen, auf welchen die Erziehung ein zielbewußtes Denken und Schaffen in jedem Menschen von früher Kindheit an erwecken und entwickeln könnte. Können, nicht Wissen, nicht Tatsachen, sondern die Fähigkeit, zu diesen zu gelangen und sie schöpferisch zu verbinden, sollte jede Erziehung vermitteln.

Paul Weiss

* MECHANISCHE MUSIK *

PROBLEME DES KLAVIERBAUES

Zur Ausstellung »Die Geschichte des Klaviers« in Nürnberg

In Nürnberg wurde unlängst in einer sehr reichhaltigen Ausstellung, die einige stattliche Säle füllte, die Geschichte des Klavierbaues von den ersten Anfängen an bis zum modernen Konzertflügel wohl lückenlos in meist wohlerhaltenen historischen Originalinstrumenten vorgeführt. Fast ohne es zu wollen, bekam man ein plastisches Bild von der Entwicklung des Klavierbaues seit den ersten Anfängen. Die Sammlung war nicht aus Museen usw. zusammengetragen, sondern es war eine einzige Privatsammlung, deren sich freilich kein noch so großes Museum zu schämen brauchte. Eigentümer ist die Klavierfabrik *Neupert* (Bamberg).
Anscheinend um den hohen wissenschaftlichen Wert der Ausstellung nicht durch einen Schein von Reklame zu beeinträchtigen, waren die heutigen Instrumente, Flügel und Pianino, nur in der Einzahl vorhanden und bevölkerten zusammen mit einer Neupertschen Cembalo-Neukonstruktion einen kleinen Konzertsaal. Durch diese an sich begreifliche Zurückhaltung kam leider ein sehr sympathischer Zug dieses Fabrikats nicht zur Geltung, nämlich der moderne Außenbau. Es ist dies gewiß etwas Sekundäres, das dem Fabrikat keine Lebensberechtigung geben würde, wenn es nicht klanglich und technisch als ganz erstklassig legitimiert wäre. Was man sonst auf diesem Gebiet sieht, sind entweder »Stilarbeiten«, Prachtstücke für einmalige Zwecke, oder Sonderbestellungen, die einer vorhandenen Zimmereinrichtung anzupassen sind. Die laufende Produktion aber glänzt fast durchweg durch »Zurückhaltung«. Man begegnet auf Schritt und Tritt der Besorgnis, ja nichts zu machen, das durch Eigenwilligkeit auffallen und deshalb nicht verkäuflich sein könnte. Ja nichts Betontes — es könnte aus der Mode kommen. Daß die auf diese Weise entstehenden verwaschenen Kompromisse schon veraltet zur Welt kommen, ist die komische Seite der Sache, die zur tragischen gehört. Als Architekt hat man ja dauernd zu kämpfen gegen die Angst vor etwas Zuendegedachtem oder gar Rassigem, und es sind nicht einmal die unsympathischsten Bauherren, die es mit dieser Angst zu tun haben.
Dabei handelt es sich in dieser Hinsicht nicht um eine bloße Modesache, sondern um effektive Errungenschaften der modernen Möbelindustrie. So hat die Firma Neupert u. a. ein Pianinomodell herausgebracht, das sich endgültig von der Vorderwand mit Rahmen und Füllung losgesagt hat, durchgehend Sperrholz verwendet und in der formalen Erscheinung positiv auf diese Tatsache abgestimmt ist.
Läßt sich nun das Pianino einfach dem modernen Möbelbau angliedern, so liegt dies beim Flügel mit seiner eigenartigen Form etwas anders. Hier war der Hauptkörper schon seit Jahrzehnten in seiner heutigen Form gegeben und sah dadurch meist moderner aus als jedes Möbel. Die Füße jedoch scheinen Problem zu bleiben und könnten ein künstlerisches Ein-

gehen auf ihre Eigenart noch sehr wohl vertragen.
Das zweimanualige Cembalo, Neukonstruktion von Neupert, hat nicht, wie die Neukonstruktion von Mändler-Schramm, modulationsfähigen, sondern, wie in der alten Zeit, starren Ton, der nur durch Registerzüge verändert werden kann. Dieses Neukonstruieren alter Instrumente ist ein Zeichen unserer Zeit und fordert immer wieder zur Auseinandersetzung mit ihrer *Bedeutung für die Gegenwart* heraus.
Die Ursache dürfte eine doppelte sein: einmal ist sie in dem steigenden historischen Interesse unserer Zeit begründet, dann aber mag die Erkenntnis sich langsam Bahn brechen, daß der Ton des modernen Klaviers, der sich in einer ganz bestimmten Richtung entwickelt hat, nicht der einzig erstrebenswerte ist, sondern nur der einzige in dieser Schönheit herstellbare. Tatsächlich weichen die einzelnen Fabrikate, soweit sie wirklich hohe Qualität aufweisen, im Klangcharakter sehr wenig voneinander ab, bedeutend weniger als etwa Kielflügel, Klavichord und Hammerklavier, die im 18. Jahrhundert nebeneinander im Gebrauch waren. Andererseits besitzt der moderne Flügel in sich eine so reiche Modulationsfähigkeit, daß er innerhalb seines Klangcharakters doch eine geradezu universelle Reichweite besitzt. Deshalb wird in der Praxis vorläufig noch selten vom modernen Flügel abgegangen, da er beispielsweise das hervorstechendste Merkmal des Cembalos, die Terrassendynamik und das Gegeneinander zweier verschiedener Manuale bei einiger Aufmerksamkeit ebenfalls hergibt. Doch ist dies nicht in der Natur des Flügels bedingt und kann daher eine Auffrischung durch »Quellenstudium« sehr wohl vertragen.*) Es wäre irrig, zu glauben, der richtige Vortrag ergebe sich restlos aus der Musik heraus. Dies trifft eigentlich nur auf J. S. Bach zu, und auf diesen hauptsächlich deshalb, weil seine Musik nicht in dem Maße auf die Cembaloeffekte angewiesen ist wie die seiner meisten Zeitgenossen. Bachs Musik ist so überzeitlich und so lebendig und reich an Ausdruck, daß jede Neuerung im Instrumentenbau ihr eine neue, d. h. immer in ihr enthalten gewesene, nur im Vortrag noch nicht besonders betont gewesene Seite abgewinnen muß. Bach verträgt infolge seiner überzeitlichen Größe die Übertragung auf andere Verhältnisse meist anstandslos, sofern hierbei nicht etwa Ausdrucksnuancen Beethovenscher Art mit in seine Musik hineingetragen werden. Durch diese Universalität ist aber Bach für den heutigen Menschen vielfach der Hemmschuh für das lebendige Verständnis der sonstigen reichen und wertvollen Cembalo-Literatur. Diese scheint bisweilen tot, wenn man nicht mit den Effekten des Cembalos an sie herantritt; denn sie ist sonst eines ihrer Hauptwesenszüge beraubt. Die Cembalo-Terrassendynamik ist uns aber durchaus nicht geläufig und, wie oben dargelegt, durch Bach stillschweigend zu übergehen erlaubt. Um so mehr setzte der Vortrag Kuhnauscher Suitensätze in Erstaunen, bei dem auf obengenannter Ausstellung ein die Instrumente vorführender Herr alle Registrierkünste spielen ließ, was übrigens mit bemerkenswertem Stilgefühl geschah. Eine solche Vorführung kann unser Musizieren aufs lebhafteste anregen, sie wird uns die alte Cembalomusik erschließen helfen. — Ob aber deshalb das Cembalo neuerdings wieder allgemeinere Verbreitung finden wird, ist mehr als fraglich. Es wird mit der Zeit selbstverständlich werden, daß jedes Konservatorium, das auch nur einigermaßen mit in vorderer Reihe stehen möchte, seine Klavierschüler in einem eigens zur Verfügung stehenden Cembalo ausbildet. Damit ist aber noch lange nicht erreicht, daß Cembali in solchen Mengen hergestellt werden, daß ihr Preis, auf Serienherstellung beruhend, sich so gestaltet, daß sie auch in Privathäusern Eingang finden. Dem steht überdies im Wege, daß man wohl alte Musik auf neuen Klavieren, niemals aber Beethoven und die ganze spätere Musik auf einem Cembalo spielen kann, und so wird immer erst das moderne Klavier ins Haus kommen, und dann — keines mehr. Trotzdem wird die Zeit nahen, wo eine gewisse Verbreitung alter Instrumente Bedürfnis wird, seien sie nun wirkliche Cembali oder deren unzählige kleinere, einfachere Nachfolger. Ihre dünnere, silbrige Klangfarbe wird, sobald sie wieder mehr eingebürgert ist, nicht mehr vermißt werden können. Dazu kommt ein absoluter Vorzug gegenüber dem modernen Klavier: Die unbedingte Reinheit und Durchsichtigkeit des Tones auch in tiefen Lagen, die heute fast nur dem erstklassigen Flügel eignet und die beim billigeren Klavier einfach nicht

*) Schon schwieriger ist der Klangcharakter des Cembalos nachzuahmen, denn das konkrete Hinzufügen von Obertönen macht den Ton dick, während der des Cembalos dünn ist. Auch der Anschlagscharakter ist schwer nachzuahmen, da er schwer und gestampft wirkt und nicht die Eleganz des Cembalos bekommt.

verlangt werden kann.*) Man kommt durch solche Vergleiche am tönenden Instrument zu der Überzeugung, daß von den heutigen Klavieren nur die teuersten Flügel Lebensberechtigung haben, und daß das Pianino als deren billigere Nachahmung letzten Endes auf Surrogat und Kitsch hinausläuft. Die Billigkeit in allen Ehren, aber die Leistung müßte nicht in einer Nachahmung, sondern in etwas Selbständigem bestehen, d. h. es wäre richtiger, für billiges Geld nicht den Charakter des Flügels nachzuahmen, sondern zu versuchen, etwa auf der Basis und im Charakter der kleinen Hammerklaviere von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert etwas *in sich Vollkommenes* herzustellen. Hierzu gehört nun nicht nur die Fabrikation, sondern auch der Abnehmer, und dies wird, gerade in den »billigen« Kreisen, der größte Haken sein. Wenn sich der Gedanke überhaupt durchsetzt, so sind wir hiervon noch sehr weit entfernt.

Und doch hat die Front, die es hier zu stürmen gibt, ein Loch: »Weekend« heißt die große Mode, und wenn die »Häuser« und Einrichtungen verschmerzt sind, wird auch die Musik drankommen. Zuerst Radio und Grammophon — für viele Zwecke sicherlich das Richtige, aber doch nicht für alle. Hier ist die Voraussetzung, auf der ein wirklich billiges Instrument in obigem Sinn Aussicht auf Verbreitung und wirtschaftliche Tragfähigkeit bekommen könnte. Dieser Gedanke ist nicht einmal neu: es gab im 18. Jahrhundert schon kleine »Reiseklaviere«, und warum soll es nicht möglich sein, unter dieser Flagge einen neuen Antipoden des Flügels in die Welt segeln zu lassen?*) Sobald der Typ auf dem Markt und im Gebrauch wäre, würde er auch bald seines Klangbildes wegen unentbehrlich sein; die Klavierindustrie bekäme aber möglicherweise eine gewisse Entlohnung für ihre verdienstvollen Rekonstruktionen, die bisher rein auf Idealismus gegründet waren.

Dr.-Ing. K. Weidle

*) Dies betrifft nicht die Firma Neupert, sondern die heutige Fabrikation im allgemeinen.

*) Ob es nun ein Kielflügel, Klavichord, Hammerklavier oder gar ein Glasplattenklavier werden wird, das müßte die Klavierindustrie selbst entscheiden. Es könnte ruhig eine Neukonstruktion sein, die sich aber im Klangbild von der raumfüllenden Größe und der Weichheit des großen Flügels fernhalten und ihr Klangideal aus ihrem äußerlich kleinen Format ableiten müßte.

SCHALLPLATTENKRITIK

Deutsche Grammophon A.-G.: *Klemperer* dirigiert die Euryanthe-Ouvertüre. Die Platte ist in der Wiedergabe dynamischer Feinheiten nicht ganz so gelungen, wie manche frühere Aufnahmen. Immerhin gehört sie zu den Platten, denen man Verbreitung wünschen darf. (66629.) Eine Reihe von hervorragenden Gesangsplatten kann angezeigt werden, in erster Linie die *Schlusnus-Platten*, die geeignet scheinen, Feinde der Platte, die es noch geben soll, zu bekehren. Schlusnus singt den Monolog des Rigoletto und das Trinklied aus »Hamlet« (66630); der Tenor *Helge Roswaenge* strahlt in der Puccinischen Melodie (66632); die Pariser Sopranistin *Xenia Belmas* singt mit schöner dunkler Tonfärbung aus dem »Troubadour« und *Maria Nemeth* aus Wien Aïda. Die Orchesterleitung lag in den Händen von *Heidenreich*. Der Sänger aber tritt mit der Schallplatte seine Weltreise an und bereitet durch sie die Stimmung für den Konzertsaal vor; — man denke daneben auch an die Platte als Lehrmittel!

Wunder geschehen: der Walzer kehrt wieder! Johann Strauß lebt! Ihn dirigiert *Robert Heger* (66640 und 66637). Die »schöne blaue Donau« klingt auch auf der Platte so, als gäbe es nichts auf dieser Welt als einen gefühlvollen Wiener Walzer. Der Sieger dieses Monats und seiner Neuaufnahmen heißt unbestritten *Johann Strauß*. Was sagt das Publikum dazu und die »Sachlichkeit«?

Electrola Gesellschaft: Unter den Neuaufnahmen überrascht *Friedrich Schorr* mit dem Fliedermonolog aus den Meistersingern. Selten wird man auf der Platte eine solche Deutlichkeit der Aussprache hören. Da das Orchester unter *Blech* zudem blühend und warm klingt, kann man diese Sängerplatte (EJ 162) ganz besonders empfehlen. Eine intime, für die Plattenwiedergabe geeignete Stimme besitzt *Ursula van Diemen*. Sie singt ein Schumannsches Lied und seltener gesungene Lieder von Marx (ein etwas billiges Wiegenlied) und Reger. (E G 622 und 625.) Die Klavierbegleitung von *Arpad Sandor* verdient als besonders geschickt hervorgehoben zu werden. Die Sängerliste vervollständigen die auf der Platte bereits bewährten Künstler *Tino Pattiera* (Troubadour und Bajazzo) und *Ivan Andresen* (Hagens

Ruf). Hier erweist es sich wiederum, daß einige Stellen der großen Opern- und Orchesterwerke für die Wiedergabe im Zimmer zu voluminös sind. Die Akustik des großen Saales kämpft gegen die des kleinen Wohnraumes. Alles Dämpfen des Orchesterklanges schafft doch nicht aus der Welt, daß diese Werke im innersten Stil für den großen, weiten Raum gedacht und geschaffen sind und nur dort zur idealen Klangwirkung gelangen. Der Chor der »*Temple Church*«, London, singt Mendelssohn in interessanter, klangschöner Wiedergabe, bei der ein Knabensolo auffällt. (E H 79.) Zahllose Hindernisse hat das Klavier in der Plattenwiedergabe zu beseitigen. Teilweise geglückt ist schon die Ungarische Rhapsodie, gespielt von *Wilhelm Backhaus* (D B 1013).

Der moderne Tanz scheint einer Krise entgegenzugehen. Das Ursprüngliche und Neue der Jazzmusik weicht jetzt oft der Schablone. Der neue Rhythmus ist bis zu einem gewissen Grade erschöpft; man sucht neue Werte in *melodischer* Hinsicht und — verfällt in Kitsch alter Melodieseligkeit. Der Foxtrot »Heut war ich bei der Frieda« ist so ein Beispiel unorigineller Tanzmusik. Ursprüngliche Kraft besitzt noch der Charleston »Do the Blackbottom with me« *(Jack Hylton)*. Die Rhapsodie in Blue, von *Paul Whiteman* und seinem Orchester in der bekannten Art hervorragend gespielt, ist Mischstil zwischen guter Tanzmusik und schlechter Sinfoniearbeit. Das Schlimmste aber ist die Rheinseuche und der Heidelberger Kitsch! Es mangelt also an guter Literatur, ein Vorwurf, der nicht die Schallplattenindustrie trifft, sondern Musiker und Musikliebhaber, mit ihrem gegenseitigen Sichgehenlassen. Beispielhaft für beste Unterhaltungsmusik und zugleich für Musik, die allein in der Platte die schönste Wiedergabe findet, ist alles das, was der »flüsternde Bariton« *Jack Smith* singt.

Lindström-Konzern: Selbst das *Bayreuther Festspielhaus* öffnet sich der Schallplatte, ein immerhin bemerkenswertes Zeichen! Mit Bewilligung von *Siegfried Wagner* sind während der Bayreuther Jubiläums-Bühnen-Festspiele 1927 Teile aus Parsifal, Siegfried und Rheingold aufgenommen. Die Dirigenten sind *Muck* und *Hoeßlin*. Das Gesamtniveau ist gut, einzelnes wie der Gesang der Rheintöchter ganz ausgezeichnet. (*Columbia*, 12555/16; 12523 bis 24.)

Mascagni dirigiert die Ouvertüre zu seiner Cavalleria, *Tauber* singt mit weicher Stimme eine Romanze von Rubinstein (Odeon), und die Geschwister *Kotányi* spielen auf *drei* Blüthner-Flügeln Liszts zweite Rhapsodie *(Parlophon)*. Aber der Triumphator über alles ist der — Walzer! Mit den »Weaner Madln« feiert das *Edith Lorand-Orchester* seine 1000. Aufnahme *(Parlophon)*; Walzer von Johann Strauß spielen *Arthur Bodanzky* und *Dajas Béla* (Odeon). Eine Kinderplatte der anmutig singenden *Susanne Hollaender* sei empfohlen. (Odeon.)

Tri Ergon: Die Entwicklung des technischen Aufnahmeverfahrens geht mit unheimlicher Schnelligkeit vor sich. Eben noch erfand man das elektrische Verfahren, jetzt tritt Tri Ergon mit einem neuen Verfahren vor die Öffentlichkeit. Der Klang wird *film-photographisch* aufgenommen und vom Film auf die Schallplatte rückübertragen. Ob der also gewonnene und gewandelte Ton in der Wiedergabe eine besondere Feinheit und Naturähnlichkeit besitzt, wird erst nach einer gewissen Zeit feststellbar sein. Allerdings beweisen schon jetzt die ersten Proben, daß der Ton sehr eindringlich und »nah« ist; im Zusammenklang sind dafür einige Mängel spürbar. Die Verschmelzung der einzelnen Töne gelingt nicht immer vollkommen. Es wirkt eben manches wie eine »Punktzeichnung«.

Die Vorteile in der Klangwiedergabe sind deutlich beim Klavier erkennbar. (Klaviertrio B-dur, T E 1025.) Auch der Klang der Violine *Henry Holsts*, der Zigeunerweisen spielt, ist klar und rein (T E 10 22). Eine Zukunft in weiten Volkskreisen dürfte die *Männerchorplatte* haben (der *Berliner Sängerverein* unter *Max Eschke*).

Die Naturähnlichkeit des Klanges hat auch ihre Nachteile. Den Klang eines großen Blasorchesters kann man nun im Zimmer wirklich nicht mehr aushalten. Was gar ein berühmter Rundfunktenor singt, gehört zum Thema: Volksverbildung. Die Schallplatte sollte die Wege des Radios in der Literaturauswahl ängstlich meiden. Lobend zu nennen sind noch: Ouvertüre zum Orpheus unter *Bruno Seidler-Winkler* und das Chopin-Spiel *Rosa Etkins*. —

Die technische Vervollkommnung wird nicht auf sich warten lassen. Achten wir aber, daß die Musik selbst dabei nicht Schaden leide. Also: Strengste Literaturauswahl! Systematische Arbeit und nicht ziellose Weite und Verbreitungstendenz ohne Ideengehalt!

Eberhard Preußner

✱ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✱

ZU COSIMA WAGNERS 90. GEBURTSTAG

Karl Holl in *Frankfurter Zeitung* (27. Dezember 1927): »Am ersten Weihnachtsfeiertag feierte Cosima Wagner in der tiefen Zurückgezogenheit ihres Bayreuther Heims das seltene Fest des 90. Geburtstages. Viele wissen nicht einmal, daß sie noch unter den Lebenden weilt. So vollkommen ist sie in die Geschichte eingegangen, eine geradezu legendäre Erscheinung geworden. Wie wenig Frauen ist es beschieden, derart ins Zeitlose, Unbestrittene zu wachsen! Die Tochter Liszts und der Gräfin d'Agoult, die Gattin Richard Wagners, die treue, eifernde Hüterin seines Erbes, ist nicht nur als Gefährtin des Meisters, sondern als Vertreterin und schicksalshafte Vollstreckerin seines Willens die an Wirkung wohl bedeutendste Frau ihres Jahrhunderts geworden.«

Wolfgang Golther schreibt in *Münchner Neueste Nachrichten* (Nr. 351): »Die Frau von Tribschen und Wahnfried — die Hüterin des Grales — in diesen Worten liegt alles beschlossen, was Frau Wagner dem Meister war: Zuflucht vor den Stürmen des Lebens und Vollendung des Bayreuther Festspiels!« — *Anna Bahr-Mildenburg* teilt einen Brief Cosimas an Gustav Mahler mit (ebenda). — *Marie v. Bunsen (Deutsche Allgemeine Zeitung*, 18. Dezember 1927*)* bekennt: »Eine Abstimmung unter den Gebildeten der Welt würde als ›bedeutendste lebende deutsche Frau‹ Cosima nennen. Die Einmalige, der keine gleicht!« — *Franz W. Beidler* würdigt *(Vorwärts*, 25. Dezember 1927*)* die Verdienste Cosimas um den Gedanken des Bayreuther Festspielhauses. Er schließt: »Konnte Cosima Wagner uns auch nicht das erträumte Nationaltheater schenken, so bleibt es doch ihr Verdienst ... in Bayreuth die Fundamente eines Baues erhalten zu haben, den aufzuführen und auszugestalten Sache unserer Zeit sein muß. Denn auch heute noch harrt die Idee ihrer Verwirklichung: eine Kunststätte zu schaffen, die abseits vom Getriebe des Alltags durch vorbildliche Wiedergabe der Meisterwerke dramatischer Kunst alter und neuester Zeit den kunstbegeisterten Kreisen des Volkes zum Mittelpunkt gemeinschaftlichen Erlebens wird.«

Weitere Beiträge von: *Alfred Goetze* (*Berliner Börsen-Zeitung*, 23. Dezember 1927), *Wilhelm Matthes* (*Fränkischer Kurier*, 22. Dezember 1927), *A. Stehle* (*Kölnische Volkszeitung*, 24. Dezember 1927), *Gustav Manz* (*Tägliche Rundschau*, 25. Dezember 1927), *Arthur Prüfer* (*Neue Musikzeitung*, 49. Jahrg./6), *Karl Bloetz* (*Signale für die musikalische Welt*, 85. Jahrg. 52).

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (4. Dezember 1927). — »Mitteleuropäischer Rundfunk« von *Bredow*. — (11. Dezember 1927). — »Das Werden der Musikstadt München« von *Erich Bachmann*. — (16. Dezember 1927). — »E. T. A. Hoffmann und Wagner über Beethoven« von *Kurt Engelbrecht*. — (16. Dezember 1927). — »Wohin geht die deutsche Musik?« Ein *Schönberg-Interview* in Paris.

BERLINER TAGEBLATT (25. Dezember 1927). — »Mein Weg zur Oper« von *Eugen d'Albert*.

FRANKFURTER ZEITUNG (25. November 1927). — »Jazz am Konservatorium« von *Karl Holl*.

FRÄNKISCHER KURIER (25. November 1927). — »Eine Rundfrage zum Problem Jazz an der Hochschule. Es äußern sich: *Pfitzner*, *Hausegger*, *Kaun*, *Schreker*, *Abendroth* und *Marx*.

HAMBURGISCHER CORRESPONDENT (5. Dezember 1927). — »Händel und wir« von *O. Hagen*.

HAMBURGER FREMDENBLATT (3. Dezember 1927). — »Unsere Musik — wie ein Inder sie hört« von *Günther Stern*. — (7. Dezember 1927). — »Klänge von gestern« von *Paul Krasnopolski*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (19. Dezember 1927). — »Rhythmus« von *Walter Krug*. Über das Wesen des Rhythmus in der »zeitgemäßen« Musik, gesehen am Beispiel von Brechts und Weills »Mahagonny«.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (6. Dezember 1927). — »Überschätzung des Jazz« von *Otto Besch*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (29. November 1927). — »Erzgebirgische Musiker« von *Otto Pretzsch*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (27. November 1927). — »›Samson und Dalila‹« *Oscar v. Pander*. Grundsätzliches zur Spielplanfrage. — »Organische Musik« von *W. Har-*

burger. — (29. November). — »Jazz im Konservatorium!« Ausführungen von *H. W. v. Waltershausen.* — (4. Dezember 1927). — »Entwicklung des Klavierbaues« von *Hans Schümann.* Über elektrische Saitenerregung.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (6. Dezember 1927). — »Theremin und Komponist« von *Ernst Toch.* »Ich persönlich suche seit vielen Jahren die Register des Orchesters in nur klaren, bestimmten Richtungen zu erweitern, habe mit Physikern, Instrumentenbauern und Musikern viel beraten und mancherlei unternommen, was noch nicht zu greifbaren Resultaten geführt hat. In dem Thereminschen Apparat liegt manches von dem, was mir vorschwebte, verwirklicht; und darüber hinaus ungeahnte Möglichkeiten neuen Klangbereiches.« — (13. Dezember 1927). — »Johannes Brahms« von *Wilhelm Bopp.* — (16. Dezember 1927). — »Thomas Mann über Richard Wagner« ein Brief an einen Opern-Spielleiter.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (27. u. 29. November 1927). — »Das ›Einspielen‹ der Streichinstrumente« von *Karl Suter-Wehrli.* — (6. Dezember 1927). — »Tschaikowskij« von *J. Handschin.* — (13. Dezember 1927). — »Indische Oper« von *Richard Huelsenbeck.*

NEUES WIENER JOURNAL (18. Dezember 1927). — »Wer ich bin« von *Ernst Křenek.* »Von Wien nahm ich die Frohnatur mit, in Berlin lernte ich den Ernst, in Paris aber mußte ich erkennen, daß die Kunst gar nicht so wichtig ist, wie der Deutsche tut ... Wer ich bin? — Ein Mensch, wie alle andern auch. Und daß ich komponiere, bestätigt nur die Art meines Berufes.«

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (3. Dezember 1927, Königsberg). — Eine Rundfrage »Jazz und Kunstmusik«. Antworten von *Křenek*, *Alban Berg*, *Furtwängler*, *v. Keußler*, *Kurt Kern* u. a. *Siegfried Wagner* schreibt: »Ist das wirklich unsere Jugend jetzt — na, dann verdienen wir Versailles!« *Alban Berg* beschränkt Jazzmusik auf die Tanzmusik, wobei die »Möglichkeit einer Befruchtung« der ernsten Musik besteht. »›Jazzopern und Jazzsinfonien‹ sind ebensowenig ›zukunftsvolle Gebilde‹, wie es je Walzeropern oder Polkasinfonien gegeben hat.«

VOSSISCHE ZEITUNG (27. November 1927). — »Hausmusik« von *Lotte Spitz.* — (29. November 1927). — »Die dritte Leonoren-Ouvertüre, ein ›Fidelio‹-Problem« von *Bruno Walter.* — (3. Dezember 1927). — »Beethoven sorgt für Sebastian Bachs Kind« von *Leopold Hirschberg.* — (10. Dezember 1927). — »Verdis dunkle Epoche« von *Franz Werfel.* — »Faust und Fuge, Bachs Nachlaßwerk« von *Julius Levin.* »Man kommt bei der Annäherung an die »Kunst der Fuge« in die Sphäre der immer wieder auszulegenden Werke, deren die Geschichte des Menschengeistes eine ganze Reihe kennt: ›Die Göttliche Komödie‹, ›Hamlet‹, ›Don Quichotte‹, Goethes ›Märchen‹, Bachs ›Hohe Messe‹, Michelangelos Medicäerkapelle, Wagners Musikdramen, Beethovens letzte Streichquartette. Und noch eine Schöpfung, an die man bei näherer Betrachtung am stärksten erinnert wird, nämlich ›Faust II. Teil‹.« — (25. Dezember 1927). — »Das Publikum im Opernhaus«, eine Rundfrage, beantwortet von *Franz Ludwig Hörth*, *Otto Klemperer*, *Fritz Stiedry*, *E. N. v. Reznicek*, *Wilhelm Furtwängler*, *Wilhelm Karl Gerst*, *Siegfried Nestriepke*, *Paul Schlesinger*, *Vicki Baum*. *Furtwängler* betont, daß das Ausmaß finanzieller Unterstützung für das Berliner Philharmonische Orchester »in gar keinem Verhältnis steht zu dem, was man etwa für die Operninstitute Berlins bedenkenlos auswirft.«

WIRTSCHAFTSKORRESPONDENZ FÜR POLEN (7. Dezember 1927). — »Karol von Szymanowski« von *Frango.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./47—52, Berlin. — »Bruckner und der Geist des ›Jonny‹« von *Georg Gräner.* — »Musikgeschichte und Kritik« von *Oswald Jonas.* — »Musik-Nivellierung« von *Fritz Stege.* — »Die Krisis der modernen Musik« von *Walter Dahms.* — »Hermann Abert als Lehrer« von *Fritz Brust.* — »Inspiration und Intuition im musikalischen Schaffensprozeß« von *Otto Kampers.* — »Neues über Bruckner« von *Heinz Pringsheim.* — »Hilfe für den deutschen Musikerstand« von *Gerh. F. Wehle.* »Jeder Musiker müßte die Berechtigung haben, gegen Zahlung der Steuer in die Opernhäuser zu kommen ... Für die Konzertveranstaltungen wird das System der Abgabe von Steuerkarten an die Berufsmusiker nicht möglich sein. Aber billige Einheitspreise oder eine ganz geringe Staffelung müßten sich durchführen lassen.« — »Klavierspiel und Zeitlupe« von *Kuno Wolf.* — »Randbemerkungen zur Geschichte der Oper« von *Rudolf Cahn-Speyer.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/9—11, Berlin. — »Volkstum und Kunstmusik« von *Hans Mersmann*. — »Verdi« von *Franz Werfel*. — »Zum Problem der Opernübersetzung« von *Hermann Roth*. — »Verdi und Schiller« von *Eigel Kruttge*. — »Strawinskij über seine Musik« von *S. Roerig*. — »Hören und Erleben« von *Ludwig K. Mayer*.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED XXIX/9, u. 10, Wien. — »Weihnachtslied aus Niederösterreich«, mitgeteilt von *Leopold Raab*. — Ferner werden mitgeteilt: ein »Hirtenlied aus Deutschböhmen«, ein »Anklöckellied aus dem Salzburgischen« u. a.

DAS ORCHESTER IV/23—24, Berlin. — »Die Entwicklung des Orchesters in der vorklassischen Sinfonie« von *Robert Sondheimer*. Ein interessanter Aufsatz. Über den Wandel des Klanges und die Instrumentationskünste eines Franz Beck heißt es abschließend: »Was in den fünfzehn Jahren, von 1760 bis 1775, aus dem Orchester gemacht wird, ist der inhaltreichste und bedeutungsvollste Abschnitt seiner Geschichte.« Das »Becksche Erbe« übernahm Boccherini. — »Musikpolitik« von *H. W. v. Waltershausen*. Abdruck aus des Verf. »Musik, Dramaturgie, Erziehung«. — »Aus dem Merkbuch eines Musikkritikers« von *Wilhelm Bopp*. Nachdruck aus Neue Badische Landeszeitung.

DER KUNSTWART 41. Jahrg./3, München. — »Rationale Musik« von *A. Halm*.

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 58. Jahrg./47—50, Berlin. — »Die Gewichtstechnik im Violoncellospiele« von *Alexander Sebestyén*. — »Tonverstärkung für Geigen« von *Albert Neuburger*. — »Wo stehen wir?« von *Alfred Ernst*. — »Tschaikowskij und Frau v. Meck« von *Elsa Bienenfeld*. — »Die Tonartencharakteristik eine Sinnestäuschung« von *Max Unger*. — »Emil Jaques-Dalcroze als Musikerzieher« von *Arthur Jahn*.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XIX/49, Berlin. — »Neue Marschner-Funde« von *Leopold Hirschberg*.

DEUTSCHE TONKÜNSLER-ZEITUNG Nr. 463 u. 464, Berlin. — »Rückkehr zur Musik« von *Arnold Ebel*. — »Ausbildung und Fortbildung der Privatmusiklehrer« von *Maria Leo*. — »Collegia Musica« von *Wilibald Gurlitt*. — »Statistisches zur Frage: ›Schule und Privatmusikunterricht‹« von *Otto Spreckelsen*.

DIE BLÄTTER FÜR LAIEN- UND JUGENDSPIELER IV/1, Berlin. — »Musik und Spiel« von *Konrad Ameln*.

DIE MUSIKANTENGILDE V/8, Berlin. — »Alte Volkstänze« von *Georg Götsch*. — »Esaias Reusner« von *Friedrich Blume*. — »Die freie zweite Stimme« von *Fritz Jöde*.

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/11, Berlin. — »Erziehung zur neuen Musik« von *Siegfried Günther*.

DIE SINGGEMEINDE IV/2, Kassel. — »Die Beziehungen zwischen Kunstmusik und Volksmusik in Geschichte und Gegenwart« von *J. M. Müller-Blattau*. — »Paul de Lagarde« von *Richard Poppe*. — »Wilhelm Heinrich Riehl, seine Stellung zur Volksmusik« von *Immanuel Pfisterer*. — »Wege zu Händel« von *Josef Wenz*.

DIE STIMME XXII/3, Berlin. — »Atlas- und Kiefergelenk beim Singen« von *Gustav Maerz*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/18, Dortmund. — »Wie erklären wir musikalische Meisterwerke?« von *Karl Grunsky*. — »Kirchliche und geistliche Musik im Schulmusikunterricht« von *Jeuckens*.

HELLWEG VII/23, Essen. — »Der Komponist Emil Peeters« von *Friedrich W. Herzog*.

MELOS VI/11 u. 12, Berlin. — »Die Lage der gegenwärtigen Vokalmusik« von *Hans Mersmann*. — »Die Formprobleme der Vokalmusik« von *Lotte Kallenbach-Greller*. — »Zur Darstellungsproblematik neuer Vokalmusik« von *Heinz Joachim*. — »Wladimir Vogel« von *Kurt Westphal*. — »Ethnologisches zu Jazz« von *Erich M. v. Hornbostel*. — »Jazz und Kunstmusik« von *Ernst Schoen*. — »Ausblicke auf Bühne und Tanz« von *Oskar Schlemmer*. — »Die Revuetechnik in Operette und Oper« von *Alfred Rosenzweig*. — »Volkstanz?« von *Schlee*. — »Carl Nielsen und der Modernismus« von *Jörgen Bentzon*. — »Neue Musik und Musikerziehung« von *Hanns Gutman*.

MUSICA SACRA 57. Jahrg./12, Regensburg. — »Stilfragen« von *Theodor Grau*. — »Beethovens Missa Solemnis« eine Einführung von einem Beethoven-Verehrer.

MUSIK IM LEBEN III/10, Köln. — »Kirchenmusik« von *E. Jos. Müller*. — »Die kirchenmusikalische ›Situation‹ in den Rheinlanden« von *Heinrich Lemacher*. — »Gesang der Kirche« von *Willi Schmid*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH IX/8—9, Wien. — »Ein Sonderheft: Das Klavierbuch. — »Ich schlage eine Taste an« von *Arthur Kohn.* — »Zur Einführung in die Harmonik der zeitgenössischen Klavierliteratur« von *Leonhard Deutsch.* — »Einfluß der Volksmusik auf die zeitgenössische Klavierliteratur« von *Erich Katz.* — »Über das Wesen mechanischer Klaviermusik« von *Hans Haahs.* — »Das Klavier in Max Regers Kunst« von *August Schmid-Lindner.* — »Die moderne russische Klaviermusik« von *Viktor Beljajeff.* — »Die Eignung des Klaviers für moderne Musik« von *Eduard Steuermann.* — »Was bedeutet der Vierteltonflügel für die Vierteltonmusik?« von *Alois Hába.* — »Bemerkungen zu einem System der Klavieristik« von *Joseph Marx.* — »Klavier als Instrumentalkörper« von *Ernst Toch.* — »Klavier und Pianistentum« von *Eugen d'Albert.* — »Zur Typologie des Klavierkonzertes« von *Paul Emerich* und *Eduard Beninger.* — »Stellung der Pianistik« von *Walter Rehberg.* — »Für das moderne Virtuosentum« von *Leo Sirota.* — Zu der Rundfrage »Zum Problem ›Klavier‹« schreibt *Walter Gieseking:* »Ich glaube, daß das *hand*gespielte Klavier — leider und zum Glück — als Hausinstrument aussterben wird; daß das Nur-Virtuosentum bereits tot ist, da technische Probleme nicht mehr interessieren, sondern nur dazu da sind, aus musikalischen Gründen bewältigt zu werden; daß betreffs der Programme fast überall zwischen Veranstaltern und Publikum eine seltene Einmütigkeit, ja geradezu ein edler Wettstreit besteht, das konservativste, gemischteste, sich vom Herkömmlichen am wenigsten entfernte Programm auszuwählen, weil dieses angeblich am ›zugkräftigsten‹ ist.« — *Edwin Fischer* schreibt: »Das Klavier ist ein neutrales Instrument, es verfügt nicht über besondere Klangreize; die übrigen Tasteninstrumente, das alte Spinett, die Orgel sind ihm darin überlegen, wie die menschliche Stimme oder ein Streichinstrument.«

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./5 u. 6, Stuttgart. — »Soziologische Strukturen in der Musik« von *Robert Heiß.* Ein interessanter Aufsatz. — »Max Reger als Liederkomponist« von *Hugo Holle.* — »Über Filmmusik« von *Walter Harburger.* — »Weihnachten, ein Fest der Musik« von *Hans Brandenburg.* — »Alte Weihnachtsmusik für Orgel« von *Hans Joachim Moser.* — »Puccini und seine ›Schwalbe‹« von *Fritz Tutenberg.*

PULT UND TAKTSTOCK IV (November/Dezember 1927), Wien. — »Mahlers Instrumentations-Retuschen« von *Erwin Stein.* — »Schöpfer und Interpret« von *Ernst Latzko.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/43—46, Köln. — »Der Begriff der ›Tonalitäts-Auflösung‹« von *Alfred Lorenz.* — »Noch einmal: Das Notenleihverfahren« von *Gerhard Tischer.* — »Peter Raabe« von *R. Zimmermann.*

SCHALLKISTE II (Oktober/Dezember 1927), Berlin. — »Musizieren am Klavier« von *Edwin Fischer.* — »Hebräische Gesänge« von *Arno Nadel.* — »Feruccio Busoni« von *Albert K. Henschel.* — »Claude Debussy« von *demselben.* — »Frida Leider« von *F. v. Z.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./48—52, Berlin. — »Musikalischer Fortschritt in der Chormusik« von *Ernst Schliepe.*

SKIZZEN I/1 u. 2, Berlin. — »Eine Frau von Format« von *Oscar Bie.* — »Der Meister der Geige« von *Max Marschalk.* Über Kreisler. — »Arnold Böcklin und die Musik« von *Alfred Weidemann.*

SOZIALISTISCHE MONATSHEFTE 33. Jahrg./65. Band, Berlin. — »Musik des neuen Frankreichs« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Ich bange für die musikalische Weltherrschaft Deutschlands.«

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/12, Nürnberg. — »Zum 60. Geburtstage Paul Gerhardts« von *Paul Bovermann.* — »Kirchenmusikalische Programme« von *Friedrich Högner.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./12, Leipzig. — »Zu einer Verstaatlichung des Leipziger Konservatoriums« von *Alfred Heuß.* — »Die zehn Ständchen Carl Loewes« von *Leopold Hirschberg.* — »Beethovens Schädel« von *F. A. Schmidt.* »Aus alledem geht doch nun zweifellos hervor, daß die Existenz einer Knochengeschwulst syphilitischen Charakters an der rechten Schläfe bei Beethoven *in das Reich der Fabel gehört!*«

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/2, Berlin. — »Der Mensuralkodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg« von *Karl Dèzes.* — »Melodiae Prudentianae, Leipzig 1533« von *Otto Clemen.*

ZEITSCHRIFT FÜR SCHULMUSIK I/1, Berlin. — Die neue Zeitschrift wird von *Hans Joachim Moser* mit einem Artikel eingeleitet: »Was soll in dieser Zeitschrift stehen?« — »Wo stehen

wir?« von *Heinrich Martens.* — »Der pädagogische Gedanke in der Jugendmusik« von *Fritz Jöde.* — »Organischer Musikunterricht« von *Richard Münnich.* — »›Querverbindung‹« von *Susanne Trautwein.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./28—30, Zürich. — »Die ›Musik‹ der Technik« von *Willi Schmid.* — »Paul Hindemith« von *Dv.* — »Opernregie der Musik« von *Eduard Fueter.* — »Clara Schumann und Johannes Brahms in ihren Briefen« von *Anna Roner.*

DER AUFTAKT VII/11, Prag. — »Nürnberger Meistergesang in Mähren« von *Paul Krasnopolski.* Über den Meistergesang zu Iglau Anfang des 17. Jahrhunderts. — »Holländische Musik 1900—1925« von *Willem Pijper* und *Paul F. Sanders.* — »Vierteltöne in der Musikgeschichte« von *Hans Kuznitzky.* — »Janáčeks Stil« von *Ludwig Kundera.*

THE CHESTERIAN IX/67, London. — »Manuel de Falla« von *Andrew A. Fraser.* — »Das englische Musik-Vokabularium« von *Eric Blom.* — »Ausdruck und Eindruck« von *Herbert Antcliffe.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1018, London. — »Neues von Purcell« von *A. Eaglefield-Hull.* »Die Neuausgabe von den 3-, 4- und 5stimmigen Fantasien Henry Purcells ... ist vielleicht die bemerkenswerteste Leistung der englischen Musikforschung während der letzten fünfzig Jahre.« — »Das Vibrato« von *F. Bonaviva.* — »Das Liebhaber-Streichquartett« von *James Brown.* — »Philipp Rosseter« von *W. H. Grattan Flood.*

THE SACKBUT VIII/5, London. — »Die ›goldene Legende‹« von *Cedar Paul.* — »Ein offener Brief an Sir Thomas Beccham von ›John Bull‹«. Über die englische Oper. — »Eine Woche im Kino« von *W. H. Kerridge.*

LA REVUE MUSICALE IX/2, Paris. — »Musiques et Danses au Tchad« von *André Gide.* Reisebriefe des Schriftstellers. — »Robert Cambert in London« von *André Tessier.* — »Für welches Instrument hat Bach sein ›Wohltemperiertes Klavier‹ komponiert?« von *Wanda Landowska.* Während fast alle Bach-Biographen der Ansicht sind, daß Bach sein Wohltemperiertes Klavier für das Clavichord schrieb, weist die Verf. nach, daß es für Clavicymbel oder den Kielflügel geschrieben wurde. — »Die Musik und die Pansonorität« von *Iwan Wyschnegradsky.*

LE MENESTREL 89. Jahrg./48—50, Paris. — »Zur VI. Sinfonie Beethovens« von *Paul Gilson.* — »Improvisation, eine französische Kunst« von *Alexandre Gellier.*

MUSIQUE I/2, Paris. — »Berlioz im Beginn des Romantizismus« von *Julien Tiersot.*

MODERN MUSIC V/1, Neuyork. — »Ernest Bloch« von *Roger Sessions.* — »Harmonische Kühnheiten im 16. Jahrhundert« von *Hugo Leichtentritt.* — »Ein Wort über ›Wozzeck‹« von *Alban Berg.* »Ich habe niemals gewünscht oder beabsichtigt, daß Wozzeck ... die Basis für eine Schule abgeben sollte. Ich wollte gute Musik komponieren.« — »Arnold Bax« von *Edwin Evans.*

IL PIANOFORTE VIII/12, Turin. — »Relativität« von *Attilio Cimbro.* — »Otto Siegl« von *Ettore Desderi.* — »Alessandro Manzoni und die Musik« von *L. Parigi.*

MUSICA D'OGGI IX/11, Mailand. — »Luigi Boccherini« von *Arnaldo Bonaventura.* — »Die Musik in unseren afrikanischen Kolonien« von *F. Balilla Pratella.* — »Rückblick auf die Frankfurter Ausstellung« von *Alfred Brüggemann.*

CRESCENDO II/4, Budapest. — »Vom Operntextbuch« von *Ernst Křenek.* — »Turandot« von *Alexander Jemnitz.* — »Vom Parlando« von *Otto Gombosi.*

MUSIK-KULTUR Nr. 11, Stockholm. — »Wilhelm Stenhammer zum Gedächtnis« von *Wilhelm Peterson-Berger.*

DE MUZIEK II/3, Amsterdam. — »G. Francesco Malipiero« von *Guido M. Gatti.* — »Vierteltonprobleme« von *Alois Hábà.*

MUZYKA IV/11, Warschau. — »Geschichte des Orchesterdirigenten« von *Mateusz Gliński.* — »Asnyk und die polnische Musik« von *Feliks Starczewski.* — »Elektrische Musik« von *Leo Theremin.* — »Die Musikschulen in Polen« von *Janusz Miketta.* Man zählt 87 Musikschulen in Polen, davon 21 in Warschau, 8 in Przemysl, 6 in Léopol, 5 in Lodz usw. — »Joseph Joachim« von *Bronislav Huberman.* *Eberhard Preußner*

KRITIK

BÜCHER

JULIUS KAPP: *Paganini*. Eine Biographie. 13. u. 14., neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1928.

Es ist gewiß keine alltägliche Erscheinung, daß die Biographie eines im wesentlichen nachschaffenden Künstlers, noch dazu eines, der nicht entfernt mehr in unsere Zeit hinein wirkt, im Laufe von etwa zwölf Jahren ebenso viele Auflagen erlebt. *Julius Kapps Paganini*-Buch hat diesen erfreulichen Erfolg gehabt, und zwei Gründe mögen hierfür entscheidend gewesen sein: einmal die romantisch dunkle, im allgemeinen wenig bekannt gewordene Biographie des Künstlers selbst, zum andern des Verfassers Art, eine solche etwas abseits liegende Lebensgeschichte in gutem Sinne allgemeinverständlich darzustellen, den Stoff übersichtlich zu gliedern, das Wesentliche einprägsam zu formulieren. Was wußte man denn durchschnittlich von Paganini? Schlagworte wie »Geigendämon« und »Abenteurer« und zahlreiche, mehr oder vielfach minder beglaubigte Anekdoten haben Jahrzehnte hindurch das Wissen um Paganinis Werden und Wesen ersetzt; und die Musiker kannten von den Kompositionen vor allem die Capricen und jene Klavierwerke von Schumann, Brahms und Liszt, die aus den Capricen inspiriert worden sind. In Frankreich und Italien waren natürlich längst zahlreiche kleine Schriften über Paganini, über seine Technik, über einzelne Episoden aus seinem Leben, Schriften auch polemischer Art erschienen — das erste umfassende biographisch-ästhetische Werk über den großen Genius aber veröffentlichte Kapp, dem es im Jahre 1913 gelungen war, den bis dahin völlig unbekannt gewesenen und noch gänzlich unverwerteten *handschriftlichen Nachlaß* Paganinis in die Hände zu bekommen. Er hat damit die wichtigste Quelle erschlossen, die es ihm ermöglichte, eine absolut authentische Biographie zu schreiben. Freilich, auch diese Biographie, deren besonders interessante Seite in dem Bericht von Paganinis Abstieg liegt — d. h. von den etwa acht letzten Jahren des 56jährigen Lebens —, hat, wie der Verfasser selbst erklärt, noch Lücken, überall dort, wo auch das Material nicht vollkommen ist und vielleicht nie ganz vollkommen sein wird. Andererseits enthält das Buch Angaben, wie etwa die von Paganini selbst notierten Daten und Erträgnisse fast aller Konzertreisen — Angaben, die den forschenden Biographen vielfach überhaupt erst auf die richtige Fährte wiesen. — Die Neuausgabe dieses Werkes nun weist zahlreiche Verbesserungen auf. Kapp hat alles rein biographische Material in der ersten, dem Leben des Meisters gewidmeten Hälfte seines Buches verarbeitet; daran schließt sich ein sehr vermehrter, sehr wichtiger Abschnitt: »Berichte von Zeitgenossen«, worin wir Schilderungen und Betrachtungen von Goethe, Karl v. Holtei, Ignaz Moscheles, Liszt, Berlioz, die unerhört aufschlußreiche Studie des Pariser Physiologen Bennatti aus dem Jahre 1831 und manches andere Wort von bedeutenden Persönlichkeiten finden; merkwürdig ist darin zu sehen, wie alle — auch diejenigen, die Kritik und Zweifel aussprechen — übereinstimmend von der Verzauberung durch Paganini sich nicht befreien können. Uns scheint: mehr noch als durch die Erklärungen bester moderner Psychologie erhalten wir aus diesen klug gewählten Berichten einen überzeugenden Eindruck von Paganinis *dämonischem Wesen*. In dem Abschnitt über den Künstler und sein Werk gibt Kapp endlich eine in wenigen Seiten orientierende Geschichte des Violinspiels vor Paganini, sowie eine Charakteristik seiner besonderen, einmaligen Technik, abschließend einen Überblick über Paganinis großenteils ungedruckte Kompositionen. Eine gleichfalls erweiterte, offenbar alles erreichbare Material umfassende Bildersammlung rundet das durch eine lebensvolle Darstellung, wie durch sachlich informierende, alles Wesentliche vereinigende Erklärung und Wertung des Phänomens Paganini ausgezeichnete Werk ab. *Hans Teßmer*

WOLDEMAR LIPPERT: *Richard Wagners Verbannung 1849—1862*. Mit unveröffentlichten Briefen und Aktenstücken, fünf Faksimiles und sechzehn Tafeln in Lichtdruck. Verlag: Paul Aretz, Dresden 1927.

Eine Bereicherung der äußeren Lebensgeschichte Wagners aus Dresdener, Weimarer, Karlsruher, Wiener, Venezianer Akten, streng sachlich und gründlich gehalten, unter dem Leitsatz, daß des Meisters Briefe und Schriften für alle Zeiten die wichtigste, eigentlich einzige Quelle bleiben, aus der tiefere Kenntnis zu gewinnen ist. »Sein Verhältnis zu Deutschland und zur deutschen Kunst, die Idee der Wiedergewinnung des Vaterlandes waren der Leitfaden durch das Auf und Ab dieser drei-

zehn Jahre.« Noch einmal wird Wagners Beteiligung am Maiaufstand kurz zusammengefaßt nach den 1856 in Dresden zusammengestellten Akten, die so belastend als möglich zeugen sollten und alle Übertreibungen Lügen strafen. Fehlt doch sogar in dieser Anklage die, vom Standpunkt der Regierung aus betrachtet, bedenklichste Tat Wagners, die Verteilung der Zettel an die sächsischen Soldaten mit der Aufforderung zum gemeinsamen Vorgehen mit dem Volk gegen die Preußen. Das anfängliche Freiheitsgefühl Wagners in der Schweiz wich bald dem Wunsche, zur Aufführung seiner Werke nach Deutschland zurückkehren zu dürfen. Minna Wagner reichte im Oktober 1854 das erste vergebliche Gnadengesuch an König Johann ein, das am starren Rechtsstandpunkt des Königs scheiterte. In ganz neuer Beleuchtung erscheint die Wiederholung des Steckbriefes im Juni 1853, die »den Anschein eines wohlberechneten Streiches, einer fast zynisch zu nennenden Unverfrorenheit« von seiten der Polizei erweckt, um von vornherein jede für Wagner günstige Stimmung zu unterdrücken, leider auch mit nachhaltigem Erfolg! Die Fürsprache der Großherzöge von Weimar und Baden wurden vom sächsischen König schroff zurückgewiesen. Wagners Gnadengesuch an den König wurde über den Weg des Justizministeriums abgeschlagen, mit dem immer wiederholten Vermerk, er müsse sich zunächst zur gerichtlichen Untersuchung stellen, ehe eine Entscheidung erfolgen könne! Ein weiteres Gesuch an den Kronprinzen Albert blieb unbeantwortet liegen, vielleicht auf einen Wink des Königs, der für die Begnadigung nicht zu haben war. Über Wien bereitete die sächsische Polizei sogar in Venedig Schwierigkeiten bis zur telegraphischen Verfügung des Erzherzogs Maximilian, man solle Wagner in Venedig nicht weiter stören! Je höher der Ruhm des Meisters strahlte, desto kleinlicher benahmen sich die sächsischen Behörden. Erst auf Betreiben des sächsischen Gesandten Grafen Seebach in Paris wurde der Widerstand langsam gebrochen, zunächst Wagners Aufenthalt in den übrigen deutschen Staaten, endlich am 28. März 1862 auch in Sachsen gestattet. Viele dieser wichtigen Quellen, die Lippert in den Lebenslauf des Verbannten mit sicherer Kenntnis einordnet, sind in dem wertvollen Buche überhaupt zuerst bekannt gemacht, die schon bekannten in den Zusammenhang der ganzen Angelegenheit eingefügt, so daß sich jetzt erst ein klares Gesamtbild ergibt. Als Direktor des sächsischen Hauptstaatsarchivs hat Lippert eine fachmännisch zuverlässige, mit sorgfältigen Literaturvermerken versehene Arbeit geboten, die wir mit Dank begrüßen. Der Verfasser hat stets die Tatsachen sprechen lassen, die zugunsten Wagners gegen gehässige und bureaukratische Auffassung der Behörden entscheiden. Wagner war einer der letzten, denen für wirkliche oder vermeintliche Mitschuld am Aufstand Straferlaß zugestanden wurde!

Wolfgang Golther

MUSIK IN VOLK, SCHULE UND KIRCHE. *Vorträge der V. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt* (11.—16. Oktober 1926). Herausgegeben vom *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1927.

Daß dieser umfangreiche Bericht erscheinen kann, beweist, in welchem Maße die Verhandlungen der Reichsschulmusikwoche Gegenstand allgemeinen Interesses geworden sind. Schulmusikalische Fragen sind heute nicht mehr engere Fachprobleme, sondern stehen in einem lebendigen Wechselaustausch mit den allgemeinen Kulturaufgaben der Zeit. An ihrer Lösung beteiligen sich nicht nur die »Spezialisten«, sondern darüber hinaus alle Faktoren, die danach streben, die Musik aus ihrer artistischen Isoliertheit zu befreien und sie als umfassenden Gemeinschaftsausdruck neu erstehen zu lassen. Schulmusik ist nicht ein einschränkender Begriff, sondern durchtränkt als »Musik in der Schule« alle Formen der Gemeinschaft in Jugend, Volk und Kirche. Auf diesem ténor, der sich durch den ganzen Kongreß hindurchzieht, bauen sich eine Fülle von Neben- und Gegenstimmen auf, die in der Verschiedenartigkeit ihrer Führung den »polyphonen« Zeitgeist verraten. Besser als die abstrakt-spekulativen »Grundfragen einer Erziehung zur Kunst«, die *Paul Luchtenberg* in sichtbarer Freude am Verbalismus erörtert, beleuchten die Gedanken *Richard Wickes* zum Thema »Staat und Musikpflege« den Willen der Gegenwart zum verantwortungsbewußten Tun. *Georg Schünemann* greift mit seinen Ausführungen über »experimentelle und erkenntnistheoretische Musikerziehung« tief in den Problemkreis des Gesamtgebietes hinein: wissenschaftliche Fundierung, nicht Verwissenschaftlichung lautet seine Forderung. »Das schaffende Kind in der Schule« wird für *Fritz Jöde* Ausgangspunkt einer form- und kräftebildenden Pädagogik. Neu in den Vorder-

grund rückt die Frage nach dem Liedgut in der Schule, das sowohl nach seiner inhaltlichen Seite (*Carl Thiel* »Heimatkunde in der Schulmusik«; *Hans Joachim Moser*, »Neues aus dem Liederschatz des 16. Jahrhunderts«), seiner Gestalt (*Wilibald Gurlitt*, »Alte und neue Polyphonie«; *Arnold Mendelssohn* »Bearbeitung von Volksliedern für die Schule«) wie nach seiner ästhetischen Bedeutung (*Hans Mersmann*, »Die Bedeutung des Volksliedes für das Musikverständnis«; *Max Friedlaender*, »Das Volkslied in der Schule«) behandelt wird. Eine weitere Gruppe will die Verbindung zwischen Schule und Chorwesen herstellen (Vorträge von *Friedrich Noack* und *Georg Rolle*). Die Durchflutung der Schulmusik mit religiösem Bildungs- und Erlebnisgut bildet den Gegenstand einer letzten Abteilung, aus der die Ausführungen von *Julius Smend* und *F. Joseph Müller* hervorzuheben sind. In deutlich erkennbarer Distanz treten dazu *methodische* Auseinandersetzungen, die, von der Praxis losgelöst, stets widerspruchsvoll sind (Tonika-Do, Eitz, Rhythmik).

Im Ganzen eine stattliche Auslese, gleich reizvoll durch die Mannigfaltigkeit der Themen wie durch eine trotz Gegensätzlichkeit im Einzelnen erstaunliche *Einheit* der Auffassung vom Sinn der Musik in der Schule.

Hans Fischer

HEINRICH CHEVALLEY: *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*. Kommissionsverlag: Broschek & Co., Hamburg.

Diese umfangreiche, prächtig ausgestattete, mit reichem Bildermaterial versehene geschichtliche Darstellung ist von der Hamburger Stadt-Theater-Gesellschaft veranlaßt worden, um das 100jährige Bestehen des Theaters in der Dammtorstraße zu feiern. Bekanntlich reicht aber die ruhmgekrönte Geschichte des Hamburger Theaters bis weit ins 17. Jahrhundert zurück, ist doch Hamburg auch der Sitz der ersten deutschen Oper gewesen. Ein eigentliches Stadttheater gibt es aber dort erst seit 1827. Da dessen Geschichte bis zum Jahre 1877 bereits in ausgezeichneter Weise von Hermann Uhde dargestellt worden ist, konnte sich der Verfasser des vorliegenden Werks darauf beschränken, für diese Periode nur einen Überblick zu geben. Zwei wichtige Ereignisse seien aus jener Zeit hier in Erinnerung gebracht: die Gründung eines Pensionsfonds für die Orchestermitglieder infolge einer großen Spende Franz Liszts im Jahre 1840 und die Einführung der Tantiemenzahlung an die Autoren und Komponisten schon im Jahre 1842.

Die ausführliche Darstellung des Verfassers setzt mit der Ära Pollini (1873—1897) ein, der seine Hauptaufgabe darin gesehen hat, ein möglichst ausgezeichnetes Solopersonal zu beschaffen. Miterlebt und kritisch beurteilt hat der Verfasser bereits die gemeinsame Direktion Franz Bittongs und Max Bachurs (1897 bis 1904), Bachurs Alleinherrschaft (1904—1912), die glänzende Ära Dr. Hans Loewenfelds (1912 bis 1921), selbstverständlich auch das Wirken des jetzigen Intendanten Hans Sachse, unter dem kürzlich der vollständige Umbau des alten Hauses, besonders eine erhebliche Erweiterung des Bühnenhauses stattgefunden hat. Wenn auch Zeiten des künstlerischen und vor allem auch des wirtschaftlichen Niederganges zu verzeichnen waren, so können die Hamburger im wesentlichen doch stolz auf ihr Stadttheater, insbesondere ihre Oper sein. Sie ist immer eine Hochburg des Wagner-Kultus gewesen, was Chevalley, einer der treuesten Wagnerianer, mit besonderer Genugtuung feststellt. Er gehört noch zu denen, die ungemein bedauern, daß der Parsifal nicht Bayreuth erhalten geblieben ist; er teilt übrigens auch das für die ganze Angelegenheit der Schutzfrist für Werke der Tonkunst so überaus wichtige Schriftstück mit, das Cosima Wagner am 9. Mai 1901 an den Deutschen Reichstag gerichtet hat.

Daß im Zusammenhang über die Werke eines und desselben Tonsetzers gesprochen wird, kommt namentlich außer Richard Wagner dessen Sohne Siegfried, Smetana, d'Albert und Puccini, aber auch Mozart zugute. Über die meisten der aufgeführten Opern fällt Chevalley ein Werturteil, dem man durchaus zustimmen kann. Auffallend viele Eintagswerke sind gerade in Hamburg aufgeführt worden, weil die dortigen Direktoren immer sehr unternehmungslustig waren. Viel ist in Hamburg für Korngold geschehen. Wer sich für die Schicksale der zeitgenössischen Opern und überhaupt für den Opernspielplan interessiert, der wird bei den Ausführungen Chevalleys auf seine Rechnung kommen. Mit besonderer Liebe charakterisiert er die Gesangssterne und hochbedeutenden Kapellmeister; von letzteren seien nur Hans v. Bülow, Gustav Mahler, Weingartner, Otto Klemperer und Egon Pollak erwähnt; dieser ist übrigens der erste Hamburger Generalmusikdirektor; neben ihm wirkt sehr verdienstlich Werner Wolff, der neuerdings vor allem für Opern Respighis

sich eingesetzt hat. Zur Ehre Hamburgs sei es gesagt, daß dort die lebenden deutschen Tonsetzer immer stark berücksichtigt worden sind. Dort hat auch Puccinis Erstlingsoper »Die Willis«, die bisher in Deutschland wenig Beachtung gefunden hat, einen schönen Erfolg gehabt. Der Raummangel hat wohl verhindert, daß eine Liste sämtlicher aufgeführter Werke mit Angabe der Aufführungsziffern geboten worden ist. Das sich sehr gut lesende, keineswegs nur in einer trockenen Aufzählung und Aneinanderreihung von Tatsachen bestehende Werk muß als ein ungemein wichtiger Beitrag zur deutschen Theater-, besonders Operngeschichte bezeichnet werden und sei größter Beachtung empfohlen. *Wilhelm Altmann*

FRIEDRICH KLOSE: *Meine Lehrjahre bei Bruckner*. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

»Bruckner in Pantoffeln« oder »Parerga zur Lebensgeschichte Bruckners« könnte man diese Erinnerungen seines Schülers *Friedrich Klose* nennen. Wir lernen den Meister im Verkehr mit Menschen, Freunden, Lernenden kennen, hören von seiner und Sechters Methode des Unterrichtens, von seiner Lust und Laune, zu Haus, im Wirtshaus, von seiner Freundlichkeit und Grobheit. In die zwanglos gemachten Aufzeichnungen Kloses klingt die Melodie Wiens aus der Zeit 1886—1889 hinein und manches neue, intime Detail der musikantischen Strömungen, die um die Namen Wagner, Brahms, Bruckner kreisen. Die Schilderung des kontrapunktischen Lehrgangs bei Bruckner ist nicht ohne Kritik. Da zahlreiche Notenbeispiele Kritik und Zustimmung erhärten, ist dieser Abschnitt auch für Fachleute von Wert. Den Bruckner-Spezialisten gibt es mehr menschliche als historische Details. — An diese 150 guten Seiten kettet Klose noch 300 andere, die in keinem Zusammenhang mit dem Thema des Buches stehen. Erinnerungen an Wien, Tagebuchnotizen über Opern und Konzerte, oberflächliche Betrachtungen über Staatsform und Kunst, Mißstände in Orchestern und an Konservatorien, über Schauspiele und Theater Wiens, über eigenes Leben und Wirken — ja, wen interessiert das? Gewiß steht auch hier manch kluges Wort — etwa über Wagners Gesamtkunstwerk; aber das systemlos-plaudernde Aneinanderreihen von Artikeln und Feuilletons erträgt, wenn man Gutes gegen Durchschnittliches abwägt, nicht die Form, die ihr Klose hier geben möchte. Er mache aus dem größeren Teil dieses 61. Bandes der deutschen Musikbücherei einen Separatabdruck für die Freunde seines engeren Lebens, Wirkens, Wollens. Die anderen geht das nichts an. *Kurt Singer*

ERWIN WALKER: *Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung*. Vergleichende Untersuchungen zur Psychologie, Typologie und Pädagogik des ästhetischen Erlebens, herausgegeben von *Oswald Kroh*. 4. Heft. Verlag: Vandenhoek und Ruprecht, Göttingen.

Die vorliegende Arbeit untersucht das musikalische Erlebnis unter Begrenzung auf das Kindesalter zwischen 6—15 Jahren nicht etwa vom musikpsychologischen Standpunkt aus, sondern von der Seite der psychologischen Pädagogik. Richtunggebend ist dabei die Typenpsychologie, insbesondere die von Müller-Freienfels aufgestellte Typenreihe. Die Ergebnisse, an denen selbstverständlich in erster Linie die Pädagogik interessiert ist, werden aber auch dem Musiker und Musikforscher manches sagen, wie hier nur für die Feststellung des Verfassers angedeutet werden soll, daß Dur und moll sich im Erleben des Kindes des ersten Schuljahres kaum unterscheiden. Hingegen sind die Ansichten des Verfassers über die Programmusik, die »immer als minderwertig galt«, unhaltbar. Und zu denen, die sich jüngst positiv zu ihr stellten, ist H. Kretzschmar insofern nicht zu rechnen, als dessen Hermeneutik in der Programmusik und in der programmatischen Deutung des Tonwerks nicht verankert ist. Die eigentliche Bedeutung des Buches für die musikalische Forschung liegt darin, daß es zu dem Kreise der Arbeiten gehört, die die den objektiven Tatsachen hingegebene Musikwissenschaft daran erinnern, über ihren Bezirk auf die andere, die Wirkungsseite hinüber zu schauen.

Ernst Bücken

ERNST SCHAUSS: *Musiktheoretische Grundlagen*. Verlag: Siedentop & Co., Berlin.

Ein für Musikschulen gut brauchbares Elementarbüchlein. Die Akkordlehre wird in knappster Form auf der Grundlage der Funktionstheorie dargeboten. Allzu knapp ist der Kontrapunkt behandelt. Es käme auf die methodische Geschicklichkeit des Lehrers an, dieses Kapitel auszubauen, wenn der Schüler Gewinn davon haben soll.

Rudolf Bilke

MUSIKALIEN

HEINZ TIESSEN: *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama op. 33* für großes Orchester. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Heinz Tiessen war in letzter Zeit mehr und mehr vom Schauplatz zurückgetreten. Einst einer der revolutionärsten, der vordersten in der Reihe der Modernen, blieb er an einem bestimmten Entwicklungspunkte der modernen Musik stehen. Er hatte seine Reife erlangt, die eingeleitete Umsturzbewegung aber noch nicht ihr Ziel erreicht. So mußten die Jüngeren über ihn hinwegschreiten und sich neue Führer suchen. Tiessen wurde zeitweise vergessen; denn eine Zeit des Ringens um neuen Stil, des atemlosen Vorwärtsdrängens zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten hat nicht die Ruhe, die positiven Werte, die auf ihrem Wege zurückbleiben, zu sichten und zu wahren; für sie ist allein der Grad der äußeren Fortschrittlichkeit maßgebend. — Zweifellos gehört Tiessen zu den Begabtesten. Der Instinkt für szenisch empfundene, an szenische Darstellung gebundene Musik, der sich in mehreren seiner Bühnenmusiken offenbart hat, bewährt sich auch in diesem »Vorspiel«. Auch dieses Stück ist kaum getrennt von einem szenischen Vorgang denkbar. So sieht Revolution auf einem modernen Theater aus. Wirkliche Revolutionsmusik würde fesselloser sein. Hier aber ist alles geformt, Revolution in ein künstlerisches Prinzip übertragen, Revolution als Choreographie gesehen. Ausgezeichnet das Hauptthema, das sich träge in zunächst kleinen Intervallschritten vom Grunde des c erhebt, sich dann in größeren aufbäumt, um sich schließlich in der großen Septime steil aufzurichten. Organisch keimt aus dieser Exposition ein Fugato, welches das Thema von unten nach oben schichtet und sich gleichfalls vom pp zum FFF aufreckt. Nach einer fast unveränderten Reprise des Anfangs setzt bald darauf ein dritter Aufstieg ein, nun aber mit dem Thema in der Umkehrung und in doppelt so raschem Tempo. Er gipfelt in einer von sämtlichen Instrumenten markierten rhythmischen Formel, die das Hauptthema nur mehr in seiner rhythmischen Gestalt zeigt, und endet in strahlendem F-dur. — Der programmatische Charakter des Stückes ist unverkennbar. Gedanklich und thematisch berührt es sich mit Křeneks »Zwingburg«. Im Konzertsaal, in dem die Aufmerksamkeit des Hörers ausschließlich der Musik gilt, dürfte dieses Orchesterstück mit seiner geradezu körperlichen Wucht überstark wirken. Es ist durchaus aus dem Geist des Theaters, genauer: dem Geist tänzerischer Bewegungsdramatik geboren. Ich wünschte es mir in der Darstellung etwa durch die Wigman-Tanzgruppe; die Verschmelzung von Klang und Geste müßte restlos sein.

Kurt Westphal

PAUL HINDEMITH: *Kammermusik Nr. 5, Bratschenkonzert op. 36 Nr. 4.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Dem fünf verschieden gepaarte Duos umfassenden Sonatenopus 11 folgte das Konzertopus 36, das nach Klavier, Cello und Violine nunmehr auch die Viola mit einem konzertanten Spezialwerk bedachte. Deren gibt es gewiß nicht viele, und der Grund hierfür dürfte zunächst im schwer lösbaren Klangproblem der Begleitung zu suchen sein. Zieht man den üblich gegliederten Orchesterkörper heran, so entsteht dem Soloinstrument in der gattungsverwandten, aber durchdringend hellen Masse, sei es auch nur kammerorchestral besetzter I. und II. Violinen, ein gefährlicher Gegner, der den gepreßten Bratschenton zumeist mit Unterdrückung bedroht. Daß Hindemith, der inmitten der praktischen Musikausübung stehende, eminente Bratschist, diese Gefahr kennen und ihr überlegen begegnen würde, war vorauszusehen. Tatsächlich ist schon die bloße Zusammensetzung seines begleitenden Kammerorchesters lehrreich: Flöte, Oboe, Klarinetten in Es und B, Baßklarinette, 2 Fagotte nebst Kontrafagott, Horn in F, 2 Trompeten in C, 2 Posaunen, Baßtuba, 4 Celli und 4 Kontrabässe. Die über das eigentliche Bereich der Viola gelagerten Sopraninstrumente gehören der klanglich heterogenen und deshalb farblich gut kontrastierenden Familie der Blasinstrumente an, während unterhalb des Soloinstruments zwei artverwandte tiefere Typen, achtfach besetzt, für einen sonoren Unterbau sorgen, von dem die stets gegensätzlich geführte und mit puritaner Meisterschaft, d. h. mit Verzicht auf neu zu erschließende Klangwirkungen behandelte Viola sich leicht abzuheben vermag. Der alle Eigentümlichkeiten der Bratschenregister durchwegs berücksichtigende Begleitkörper ist aber nicht nur mustergültig entworfen, sondern auch ebenso verwendet, indem die theoretische Disposition auch praktisch voll zur Auswirkung gelangt ... Das viersätzige Werk beginnt mit einer Art Toccata, der ein pochender alla breve-Rhythmus, ein Vierviertel-Ostinato

der Bässe, stark motorisches Gepräge verleiht. Diesem umfangreichsten und die Stilprinzipien der Antiromantik am strengsten wahrenden Satz folgen zwei Mittelsätze, wo das in den Ecksätzen eher einen gelösten, von aller Schwerfälligkeit befreiten Blechklang bevorzugende Begleitorchester grundierende Holzbläserfarben hervorkehrt. So herrscht im überaus warmen und gesangvoll schönen Adagio der Oboen- und Fagottklang vor, wogegen im knappen Scherzo mehr der Flöten- und Klarinettencharakter zur Geltung gelangt. Nachdem die tonale Haltung der Sätze schon bisher bemerkenswert sinnfällig erschien — C-dur; Cis-Des-dur; F-dur —, kommt nun eine Finale in reinem B-dur: eine flotte Paraphrase auf einen alten Militärmarsch, die das lebendige Werk mit Hindemithschem Schmiß zum Abschluß bringt. *Alexander Jemnitz*

ERNST v. DOHNÁNYI: *Streichquartett Nr. 3 op. 33*. Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest und Berlin.

Mit seinem zweiten Streichquartett op. 15 (1907) hatte Dohnányi die Literatur um ein äußerst wertvolles und auch sehr packendes Werk bereichert. Erfreulicherweise kann man dasselbe auch von diesem dritten sagen, das noch mehr wie seine Vorgänger national-ungarisch gefärbt ist; es erhöht dies m. E. nur noch den Reiz des Werkes, das für öffentliche Aufführungen gar nicht genug empfohlen werden kann und auch sehr geübten, besonders vor rhythmischen Schwierigkeiten im Zusammenspiel nicht zurückschreckenden Dilettanten aufs wärmste ans Herz gelegt sei. Es ist großzügig und auch breit angelegt, stellt an die geistige und körperliche Spannkraft der Ausführenden ziemlich hohe Ansprüche. Daß es an der alten Form festhält und auch an der Tonalität, verhindert nicht, daß sein Inhalt dem heutigen Empfinden durchaus Rechnung trägt. Echte Leidenschaft herrscht im ersten Satz, aber auch warme Empfindung; wie eine Liebeserklärung mutet das Gesangsthema an. Das Andante religioso bringt ganz ausgezeichnete, bei aller Kunst stets auch sehr klangvolle Veränderungen über ein choralartiges Thema; eine längere Variation in schnellem Zeitmaß kann als Ersatz für das sonst fehlende Scherzo aufgefaßt werden. In dem Schlußsatz herrscht ausgelassene Lustigkeit und feiner Humor.

Wilhelm Altmann

ALBAN BERG: *Lyrische Suite für Streichquartett*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Titel des hochoriginellen Werkes besagt, daß dieses sechssätzige Streichquartett kein Streichquartett im üblichen Sinn ist. Eine Folge von Musiken *poetischen* Charakters, deren Gefühlsinhalt sich in den Epithetis einzelner Abschnitte (amoroso, misterioso, estatico, appassionato, delirando, tenebroso und desolato) auffallend spiegelt. Es sind Stimmungen und ideelle Verdichtungen, begleitet von einem Klangraffinement erlesenster Art, Zartheiten, die in ihrer Mehrzahl die Grenzen des Überirdischen berühren. Aus dem Gesagten ist zu ersehen, daß Berg hier, wie an so manchen Stellen des »Wozzeck« weit davon entfernt ist, eine Kunst der »reinen Sachlichkeit« zu betreiben, sondern *Vollblutromantiker* ist. (Man verzeihe mir die Verdächtigung!) Trotzdem muß man aus der Struktur der Sprache erkennen, daß die Komposition mit der Schönbergschen Zwölftönetheorie operiert. Architektonisch stehen neben Bruchteilen des Sonatensatzes polyphone Bildungen (die Engführungen im vierten Satz) und an freie Improvisation erinnernde Phantasien (siehe Schlußsatz), die das Profil des Werkes prägen. Wieso trotz Hauers mikrologischer Methode die tiefgehende Wirkung auch auf den naiven Hörer zustandekommt, bleibt ein Geheimnis des Bergschen Genies. *Erich Steinhard*

ERNST v. DOHNÁNYI: *Ruralia Hungarica op. 32 C.* Drei Stücke für Violine und Klavier. Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest und Berlin.

Nirgends findet sich ein Vermerk, daß diese Stücke eine freie Bearbeitung der Nummern 2, 4 und 5 aus der gleichnamigen Orchestersuite op. 32 A sind. Sie können sehr wohl als selbständige Schöpfungen gelten; dankbare, nicht übermäßig schwierige Vortragsstücke für Konzertsaal und Haus, sind sie namentlich in der Harmonik (Vorliebe für Quarten) durchaus ungarisch gefärbt. Nr. 1 ist ein feuriges, tanzartiges Presto, Nr. 2 ein ganz besonders herrlicher, stimmungsvoller elegischer Satz, Nr. 3 eine Art feuriger Tarantelle.

Wilhelm Altmann

LUDWIG SCRIBA: *op. 8 Suite für Violine und Piano*. Verlag (Kommission): Robert Forberg, Leipzig.

Ein für beide Instrumente dankbares, jedoch keineswegs leichtes Werk, in dem die Formen der alten Suite dem modernen Empfinden gar nicht übel angepaßt sind. Mitunter, vor allem

in der breit ausgeführten Introduzione ist die Harmonik etwas überladen, wohl weil der Komponist sich für Regers Art begeistert hat. Ernst und gehaltvoll ist die Einleitung, in der Hauptsache recht gelungen die humoristisch angehauchte Courante; die Perle des Werks aber ist die melodische Sarabande, die auch zum Einzelvortrag, z. B. in Kirchenkonzerten, aufs beste empfohlen werden kann. Die Bourrée ist ein hübsches, flottes Vortragsstück. Nicht leicht macht es uns aber der Komponist, dem ersten Teil der Arie, der auch sehr unruhig durch seine Harmonik wirkt, zu folgen, dafür entschädigt er uns aber durch ihren sehr innigen, melodischen Schluß. Flott und wirkungsvoll ist die Schluß-Gigue.

Wilhelm Altmann

ALEXANDER JEMNITZ: *Duosonate*. Viola und Cello. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Eine großangelegte Komposition, die rhythmisch und tonal besondere Ansprüche stellt. Jemnitz zeigt auch in diesem Werk, daß er nicht nur Erfinder und Könner ist, sondern seine Musik auch vertieft und vergeistigt. Es ist nicht leicht, seinen Gedankengängen zu folgen, da die Formübersicht nicht ohne weiteres sich einstellt. Fraglich, ob solche Erschwernis der Verbreitung so ernst zu nehmender Kunst dient und ob nicht größere Transparenz dieser sicherlich ehrlich empfundenen Musik von Vorteil wäre. *Erich Steinhard*

VINCENT LÜBECK: *Weihnachtskantate. Eingerichtet von Helmuth Weiss*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1927.

Die vor einigen Jahren wiederentdeckte und in der vom Ugrino-Verlag-Harburg veranstalteten Gesamtausgabe erstgedruckte Weihnachtskantate des Alt-Hamburger Organisten (1654—1740) ist nunmehr der dritten Reihe der von Fritz Joede herausgegebenen »Beihefte zum Musikanten« in Partitur- und Stimmdruck einverleibt worden. Wie alle Veröffentlichungen alter Musik des dem Kallmeyer-Verlag nahestehenden Arbeitskreises zeichnet sich auch die Ausgabe der vorliegenden, fünf Choralstrophen und eine Einleitungssonata umfassenden Kantate durch jene vom Werke selbst her geforderte Zurückhaltung des »Bearbeiters« gegenüber der res facta-Überlieferung aus. Jede schon das äußere Notenbild störende subjektive Zutat dynamischer, oder gar struktureller Art würde der Organik von Werken dieses Stils zuwiderlaufen, deren innerer Reichtum und eminente Bildsamkeit ja gerade in der zur Gesamterfassung und zum Mitschaffen zwingenden Aufführungsfreiheit liegt. So hat der Herausgeber sich auf Vorschläge hinsichtlich der Besetzung und auf eine sinnentsprechend in kleiner Notenschrift angedeutete Continuoaussetzung beschränkt. Diese stilgerechten, heute noch unentbehrlichen praktischen Winke wird dem Herausgeber jeder danken, der die für die handwerkliche Arbeit an dieser Musik notwendige Vertrautheit mit der Theorie und Aufführungspraxis dieser Zeit noch nicht besitzt.

Hans Boettcher

HUGO WOLF: *»Liederstrauß«*. Sieben Gedichte aus dem Buche der Lieder von Heinrich Heine. Verlag: Tischer & Jagenberg G. m. b. H., Köln a. Rh.

Die Heine-Lieder sind ein Frühwerk Wolfs. Sie wurden 1878 vertont. »Ich stand in dunklen Träumen«, »Das ist ein Brausen und Heulen« und »Aus meinen großen Schmerzen« wurden schon früher veröffentlicht und sind nunmehr mit vier unbekannten Gedichten zu einem geschmackvoll ausgestatteten Heft vereinigt worden.

Überwältigend auch hier die geniale Einfachheit der Intuition, die schon in dem Achtzehnjährigen wirkt. »Sie haben heut abend Gesellschaft« wird von einem lustigen Festsignal der Musikanten eingeleitet, das sich allmählich in die Tanzrhythmen der am Fenster vorüberwalzenden Paare umsetzt. Äußerste Erfüllung der poetischen Situation spricht aus der harmonischen Aufhellung bzw. Eindunkelung als Stimmungsgegensätze zwischen dem lichterfüllten Haus und dem aus nächtlichem Dunkel emporstarrenden Liebenden. In verworrenen Rhythmen heißer Leidenschaft singt er seine unglückliche Liebe. Mit greller Lustigkeit fährt der Festesjubel wieder hinein, steigert sich rauschhaft und eilt dem strahlenden G-dur-Schluß zu, über die verzerrte Kadenzalteration hoffnungslosen Liebesschmerzes hinwegjagend. In »Mir träumte von einem Königskind« bewundert man die trotz fast unmerklicher Übergänge scharf getrennte Grundstimmung zwischen dem schlichten Märchenton des Berichts und den erst von der Liebeswerbung lebensvoll durchgluteten, dann in schemenhafter Blässe stockenden Wechselreden. Der Adel des Klaviersatzes, etwa an einer Stelle wie »ich liege ja im Grabe« mit den fallenden Baßschritten und der ungelösten wehen Frage auf »Grabe«, die noch einmal wie ein Seufzer

nachhallt, enthüllt uns schon die Art des späteren Wolf. Auch »Mein Liebchen, wir saßen beisammen« erweist die bereits zur Vollkommenheit gediehene Fähigkeit der Klangmalerei im Klaviersatz. Über einem ostinatomäßig durchgehenden Baßrhythmus gleiten in zauberhaft glitzerndem Bogen Zweiunddreißigstelläufe, die mit zwingender Plastik die Impression des sanft geschaukelten Kahnes auslösen. Zwingend auch der ernste Molldurchgang der »weiten Wasserbahn« mit der fernher dämmernden Geisterinsel. »Es blasen die blauen Husaren« ist eine helle Blüte voll schalkhaften Humors, die mit Recht in diesen »Liederstrauß« gewunden ist, um auch diese Seite von Wolfs schöpferischer Kraft in ihren ersten Blütenträumen erleben zu dürfen. — Die konzessionslos reine Strenge in der aussparenden Ökonomie der Konzeption übte auch der Jüngling schon in den vorliegenden Gesängen; die hohe Ethik dieser Geisteshaltung läßt mit beglückter Ehrfurcht und Liebe von einem Kunstwerk voll lauterer adliger Schönheit scheiden.

Hans Kuznitzky

HUGO KAUDER: *Fünfzehn Lieder* (nach *Otto zur Linde*) *für Gesang und Klavier*. Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Einfach schlichte, etwas herkömmliche Art der Melodieführung, genaue Kenntnis und häufige Anwendung der Kirchentonarten und besessene Beharrlichkeit in der Beibehaltung einer einzelnen Modulations- oder Begleitungsform kennzeichnen diese Lieder. Dadurch ergibt sich trotz der stellenweise gut getroffenen Charakteristik einzelner musikalischer Motive eine große Eintönigkeit. Die meisten Lieder sind geistlichen Inhalts, denen eine gewisse, dem Text entsprechende naive Frömmigkeit nicht abzusprechen ist.

E. J. Kerntler

PHILIPP JARNACH: *Zehn kleine Klavierstücke.*
JOSEPH HAAS: *Stücke für die Jugend op. 69, Bd. II.*
HEINR. K. SCHMID: *Das kleine Klavierbuch op. 53.*
WALTER SCHULTHESS: *Kleine Fantasiestücke op. 13.*
LOTHAR WINDSPERGER: *Kleine Klavierstücke op. 37.*
Alles Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1927.

Zur Entstehung dieser Kompositionen mag wohl die Tatsache beigetragen haben, daß Hörer und Schaffende, Menschen und Kunst sich heute immer mehr voneinander entfernen. Den vielen Musiktreibenden versperrt den Weg in die neue Tonkunst die Überfülle an geänderten Anforderungen, denen sie von vornherein mutlos gegenüberstehen. Hier versuchen die Hefte, die sich alle eine weise Beschränkung in den Mitteln auferlegen, ohne dabei die Signatur »von heute« zu verlieren, Hilfsstellung zu leisten. *Jarnachs* Kompositionen mögen wohl noch am schwersten zugänglich sein. Obwohl technisch einfach, fordern sie doch ein Maß geistigen Umdenkens, eine Abwendung vom Herkömmlichen, die nicht jeder aufbringen wird, um zu dieser »Musik an sich« hinzufinden. *Haas* wurzelt in seinen Stücken viel fester im Überkommenen. Das drückt sich schon in der Bevorzugung alter Formen aus, die aber von neuem Geiste fein und intrikat durchsetzt sind. *Heinr. K. Schmid* setzt sechs Übungsstücke — die alle eine heutiger Musikübung entwachsene technische Schwierigkeit behandeln — einer stattlichen Reihe von fein gearbeiteten Charakterstücken voran, zu deren Verständnis kurze, treffende Überschriften schon hinleiten. *Schultheß* gibt eine Reihe von Vortragsstücken, die ebenfalls eine feine Kunst der Linien und Klänge prägen, ohne allzu viele Forderungen an den Spieler zu stellen. *Windsperger* formt in 36 Stückchen meisterhafter Art mancherlei Probleme von heute. Er gibt Überschriften inhaltlicher oder formaler Natur. Sein Heft ist für pädagogische Zwecke direkt geeignet und wird Lehrern wie Schülern gleich dienlich sein. — Eine Kluft ist hier ausgefüllt, der Menge der Spieler eine Fühlung mit heutiger Musik direkt geschaffen. Mögen sie nur zugreifen!

Siegfried Günther

DANIEL MAGNUS GRONAU: *Vier Choralvariationen für Orgel.* Bärenreiterverlag zu Kassel.

Die Choralvariationen des Danziger Organisten Gronau (†1747), herausgegeben durch Dr. Gotthold Frotscher, sind wegen der in ihnen enthaltenen genauen Registerangaben bemerkenswert. Authentische Quellen über das Registrieren der Orgelmusik des 18. Jahrhunderts hatte es bisher so gut wie nicht gegeben.

Fritz Heitmann

MICHELANGELO ROSSI (1625): *Toccata d-moll für Orgel, bearbeitet von Arthur Piechler.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein gutes, gegen den Schluß hin durchaus modern gerichtetes Stück.

Fritz Heitmann

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Es ist nur zu natürlich, daß sich die Aufmerksamkeit der Musikkreise der *Klemperer-Oper* zuwendet. Man möchte gern Erwartungen irgendwie erfüllt sehen. Freilich hat es sich durchgesetzt, daß man mit solchem Material, wie es vorschnell angeworben wurde, den Anforderungen Berlins nicht gerecht werden könne. Auch *Smetanas* Oper »Der Kuß«, mit der sich *Alexander v. Zemlinsky* als Kapellmeister der Kroll-Oper einführte, konnte an und für sich und unter solchen Umständen irgendwelchen Erfolg nicht haben. Was in Prag einschlug, brauchte darum noch nicht in Berlin zu gefallen.

Nach dieser Belanglosigkeit eines Komponisten, dessen letztes Wort in der Oper für Deutschland mit der »Verkauften Braut« gesprochen worden ist, *Verdis »Luisa Miller«*: ein Werk aus der Frühperiode des Meisters, Vorläufer des »Trovatore« und der »Traviata«, die beide freilich im Kern schon hier enthalten sind. Verdi, zunächst darauf aus, die dramatischen Dichter nach allen Regeln eines berechtigten Egoismus auszubeuten, hat Salvatore Cammarano mit der Herrichtung von Schillers »Kabale und Liebe« zu Opernzwecken beauftragt; entzündet sich aber, Seelenkünder wie er ist, an dem Spiel der menschlichen Leidenschaft, an dem Zusammenprall zwischen Kindesliebe und anderer Liebe, so daß der eigentümliche Charakter des Musikers stark herausspringt. Es gibt in dieser Oper des Jahres 1849, die den Weg auf eine deutsche Bühne vorher noch nicht gefunden hatte, Aufschwünge wie in »Trovatore«-Finales und eine Stretta, wie sie sehr bald in anderer Umgebung die Welt hinreißen werden. Es wird auch manche Traviata-Szene vorbereitet, wenn ein Vater seine Tochter zur Entsagung veranlaßt. Das Leidenschaftliche, das Rührende sprechen sich in einzelnen großen Nummern aus. Fehlen nur die Sänger, solche dramatische Kraft wirkungssicher zu machen. Ist auch eine mittlere Höhe erreicht, ja mit der Luisa der *Käthe Heidersbach* und dem Fernando des Tenors *Kupinger* sogar überschritten, so kann man doch nicht behaupten, daß »Luisa Miller« nach ihrem vollen Wert in Erscheinung getreten sei. Wobei zu bemerken wäre, daß *Fritz Zweig* sich allerdings in dieser Aufgabe als einen Kapellmeister auswies, der Verdi sein volles Recht werden läßt. Er gab die große Leistung des Abends, der sich, dank der Regie des *Hanns Schulz-Dornburg*, in sehr freundlichem Rahmen abspielte. Wenn »Luisa Miller«, die wir nunmehr von der Höhe der Gesamtleistung Verdis rückschauend genießen, sich dem Spielplan nicht ebenso einkörpern sollte wie die allerdings noch stärkere »Macht des Schicksals«, so wird das eben dem Niveau der Aufführung zuzuschreiben sein.

Strawinskij in der Städtischen Oper. Jede Aufregung überflüssig. Denn es handelt sich ja um einen sehr frühen Strawinskij, auf den der heutige wie auf eine längst hinter ihm liegende Vergangenheit blickt. Man muß ja überhaupt Strawinskijs Verhältnis zur Bühne trotz allen Erfolgen, die ihm gegönnt waren, durchaus platonisch nennen. Das Ballett hat seine Kunst befruchtet, aber der Musiker Strawinskij hat sehr bald den Flug in andere Gebiete genommen. Und wenn er sich auch, in einer lyrischen Stimmung, von Andersens Märchen zu einer Oper *»Die Nachtigall«* angeregt fühlt, so können wir sicher sein, daß sie dem Spielplan etwas Wirksames nicht geben kann. Dieses Werk, 1910 begonnen, 1914 fortgesetzt und zu Ende geführt, spiegelt die Entwicklung Strawinskijs von einem russisch gefärbten Impressionismus zu der mehr linearen Schreibweise, die den späteren kennzeichnet. Es spricht aber für das Stilgefühl des Meisters, daß er der lyrischen Grundstimmung treu zu bleiben weiß. Die Nachtigall hat es ihm nun einmal angetan, sie darf sich in einer Art aussingen, wie es ihr später gewiß nicht mehr gestattet wäre. *Lotte Schöne*, dem Koloraturgesang durch den Ausdrucksreichtum ihrer Liu etwas entfremdet, sang als Nachtigall nicht ganz so unzweifelhaft, wie es diese Partie verlangt. *Issai Dobrowen* gestaltet die Szene mit jenem Rasseninstinkt und mit dem sicheren Geschmack, die ihn auszeichnen. *Robert Denzler* führt hier wie im *»Feuervogel«*, der der Nachtigall folgt, den Taktstock nicht ohne Schwerfälligkeit. Der Feuervogel weiß noch genug von Rimskij-Korssakoff und von Richard Wagner zu erzählen. Er wurde, unter Führung von *Lizzie Maudrick*, mit Anstand im Ensemble, doch ohne hervorragende Sololeistung getanzt. *Nicals Benois* sorgte für leuchtende Farben und für das Spiel des Lichts, das hier von Bedeutung ist. Irgendeine stärkere Wirkung ging von diesem Abend nicht aus; doch mußte man auch für diesen milderen Strawinskij dankbar sein.

Es wäre noch von dem Gastspiel der Wagner-Sängerin *Nanni Larsen-Todsen* zu reden, deren Bedeutung als Darstellerin die der Sängerin überragt. Als Brünnhilde machte sie tiefen Eindruck, wirkte stark auch als Isolde, wurde aber trotzdem der städtischen Bühne nur für Gastspiele gewonnen.

Adolf Weißmann

AACHEN: In der Oper brachte *Paul Pella* zum ersten Male die Pariser Bearbeitung des Tannhäuser. Über die reichsdeutsche *Uraufführung* von *Rimskij-Korssakoffs* Oper »Zar Saltan«, die Paul Pella übertragen worden ist, wird noch zu sprechen sein. Eine Neueinstudierung von Méhuls Josef in Ägypten mit einer bemerkenswerten Regieleistung von *Reinhold Ockel* und mit guten Chören war künstlerisch ein großer Erfolg.

W. Kemp

AMSTERDAM: Das opernarme Holland verdankt der Amsterdamer »*Wagner-Vereinigung*« manche Anregung auf musikdramatischem Gebiet. Die herrlichen Don Juan-, Tristan- und Meistersinger-Aufführungen der letzten Jahre unter Leitung von *Karl Muck* bleiben unvergessen, nicht weniger die Festaufführung des Fidelio als Beethoven-Feier im Mai vorigen Jahres mit ersten deutschen Kräften unter Leitung von *Fritz Busch*. Ihnen reihte sich nunmehr würdig die Wiedergabe von Debussys Pelléas et Mélisande an, die zu einem Ereignis des Musikwinters wurde. Die Wagner-Vereinigung hat ihre Aufgabe richtig erfaßt: ausgehend von Richard Wagner, dem holländischen Publikum ein möglichst umfassendes Bild von der musikdramatischen Kunst zu geben. Wie Wagners Tristan ein Heldendrama, so ist Debussys Pelléas ein dramatisches Märchen, beide sind einmalig und einzigartig in der Geschichte. Fünfundzwanzig Jahre nach seiner Vollendung zum erstenmal in Holland aufgeführt, hinterließ das feine und tiefe Werk des französischen Meisters, dessen Stil dem holländischen Publikum längst vertraut ist, großen und nachhaltigen Eindruck. Die Wirkung von Maeterlincks Drama, die mit dem Wesen der französischen Sprache aufs engste verknüpft ist und von dem bei der dezenten musikalischen Untermalung kein Wort verlorenging, war in der Darstellung erstklassiger französischer Solisten vollendet. *Charles Panzéra* und *Yvonne Brothier* als Träger der Titelrollen seien hervorgehoben. Die Regie führte *Gustave Huberdeau*, der auch den Arkel sang. Sehr geschmackvoll waren die von *André Boll* (Paris) entworfenen Dekorationen. Die musikalische Gesamtleitung lag in Händen von *Pierre Monteux*, der die solistischen Qualitäten des Concertgebouworchesters meisterlich auswertete und die magische Schönheit der Partitur zu höchster Geltung brachte.

Rudolf Mengelberg

BARMEN-ELBERFELD: Die Verpflichtung des neuen Oberregisseurs *Wolfram Humperdinck* bedeutet einen entschiedenen Gewinn für unsere Oper. Er kommt vom Bayreuther Gesamtkunstwerk, einem Ideal, das uns jahrelang völlig entschwunden war. Zwar der Figaro unter *Franz v. Hoeßlins* Leitung war erst ein Anfang, aber in Puccinis Turandot wußte er die Fülle der Gestalten und Geschehnisse klar zu ordnen und in natürlichen Fluß zu bringen, was auf unseren engen Bühnen nicht ohne Abweichungen im Szenischen möglich war. *Egon Wildens* Bühnenbilder waren weniger chinesisch als grotesk-phantastisch. Die kühle Partitur erfüllte *Fritz Mechlenburg* mit möglichster Wärme. Tragisch, daß dem Komponisten gerade an der Stelle der Griffel entsank, wo die Sphinx zum Leben erwacht und Inspiration unbedingt erforderlich ist. *Anni König* (Prinzessin) und *Franz Fellner* (Kalaf) waren vor allem stimmlich eindrucksvoll. Mit Verdis Falstaff wurde ein Versprechen des letzten Jahres eingelöst. Mechlenburg leitete das Werk mit sichtlicher Freude an der unbeschreiblich genialen Musik leichtbeschwingt und in zartestem Kammerstil. Die Gefahr der Langeweile, wie sie der diskrete Humor und das Fehlen äußerlich wirksamer Höhepunkte für den mit dem Werk nicht vertrauten Hörer mit sich bringt, wußte Humperdinck durch ein der Musik angepaßtes, zum tollen Wirbel gesteigertes Spiel mit Glück zu bannen. Und das Publikum?!

Walter Seybold

BREMEN: Bis Weihnachten ging im Spielplan alles seinen altgewohnten Gang. Zu begrüßen waren mehrere wirklich geschmackvolle und musikalisch von innen belebte Neuinszenierungen. So die vom Intendanten *Willy Becker* nach Entwürfen des Malers *Bernhard Steiner* als exotische Märchenoper effektvoll inszenierte und vom Kapellmeister *Karl Dammer* liebevoll bis ins feinste Mozart-Detail neu einstudierte »Entführung« und der innen und außen großzügig aufgebaute Parsifal, der sich durch die end-

lich einmal ideal klangschönen Chöre (Chordirigent *Rudolf Esser*) auszeichnete und in *Rud. Lazers* Gurnemanz weihevolle Höhe erreichte. Eine wirkliche Neuheit für Bremen war Hans Pfitzners »Armer Heinrich«, der durch die strenge Größe seiner Partitur und die deutsche Reinheit seiner Ethik die epische Breite der Handlung immer wieder überbrückt. In die romantischen Erlösungsgefilde dieser Meister brach dann ausgerechnet am zweiten Weihnachtsabend der ganz unheilige Hexensabbat herein, den *Ernst Křenek* durch seinen »Jonny« aufspielen läßt. Willy Becker hatte ihn szenisch mit allen Schikanen moderner Phantastik ausgestattet, einige kraftüberschüssige Stellen »ad usum populi« gemildert, und so ging das aus allen Kunstgattungen und Stilarten gemischte Werk als moderne Weltjahrmarktsoper effektvoll in Szene, getragen von dem angeblich dämonisch aus dem Orchester aufgeschleuderten Musikorkan. Alle technische Geschicklichkeit des jugendlichen Rattenfängers, die sich vor allem in der raffinierten Mischung des Textbuches zeigt, in Ehren, aber von einer aus tieferen seelischen Triften stammenden Dämonie habe ich hier nichts zu spüren vermocht. Nicht die verdeckte Tragik unserer zerstörten Kulturwelt begehrt hier auf, sondern die vergängliche Mode einer blasierten Oberschicht nimmt sich selbst allzu ernst. Das sollte man nicht mitmachen. Deshalb bleibt zur Wiederherstellung des seelischen Gleichgewichts nach dem Ereignis jener gute alte Musikbörsenwitz ein probates Mittel: Jonny soit qui mal y pense.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Des Knaben Mozart früheste Oper »La finta semplice« wurde durch *Helmut Seidelmann* und *Herbert Graf* herausgebracht. Seidelmann, der Dirigent, traf sicherer den Ton naiver Anmut, die das harmlose Stückchen auch der Gegenwart noch nahe bringt, als Graf, der übereifrige Regisseur, der auch bei dieser Gelegenheit nicht umhin konnte, dem »Licht von 1927 weit die Fenster zu öffnen«. Eine Schar von Amoretten, die jede Liebessituation der kleinen Oper mit niedlicher Balletteleganz zu illustrieren unternahm, war unter mancherlei Regiezutaten wohl die am wenigsten erfreuliche. Dem »Liebestrank« Gaetano Donizettis blieben zwar ad hoc engagierte Amoretten fern, aber auch ihn frischte Graf mit unterschiedlichen Mixturen von 1927 auf, so daß er stellenweise wie ein modernes Operettengebräu schmeckte. Um so sorgfältiger bemühte sich *Georg Markowitz* um die Partitur, die er mit federnder Präzision höchst anmutig zu frischester Wirkung brachte. *Paul Reinecke*, seines Zeichens eigentlich Buffo, entfaltete den Reiz seines ungewöhnlich schönen Tenors als Nemorino, *Rose Book* war eine Adine von liebenswürdigster Schelmerei, *Karl August Neumann* ein scharmanter Herzensbrecher in Sergeanten-Uniform, *Alfred Glaß* ein erquicklich komischer Quacksalber Dulcamara. *Fritz Cortolezis*, der uns am ersten Tage des neuen Jahres eine nahezu ideale Aufführung der Meistersinger bescherte, an der auch Herbert Graf rühmlichen Anteil hatte, gibt mit Ablauf der Spielzeit seinen Posten als Operndirektor auf. An seine Stelle wird *Richard Lert* von Mannheim treten, nachdem er sich über seine Führerqualitäten an Tristan und Rosenkavalier überzeugend ausgewiesen hat. Auch im Solistenkreise wird es viele Veränderungen geben.

Erich Freund

BUDAPEST: Den dritten Abend des *Dohnányi*-Jubiläums bestritt die Königliche Oper mit einer neueinstudierten Aufführung von Dohnányis Oper: A Vajda tornya (Joas Turm). Die schon vor Jahren hier uraufgeführte Oper fand in der Umarbeitung des Komponisten (Kürzung und Zusammenfassung der beiden letzten Akte) lebhaften Beifall und bewies, daß der Komponist auch für die Bühne ausdrucksvolle, vornehm-inhaltsreiche Musik zu schreiben versteht. Puccinis Turandot hielt einige Tage vorher ihren siegreichen Einzug. Kein Wunder, denn das Werk des überaus volkstümlich gewordenen Komponisten ist entschieden das Beste nach der Butterfly. Nebst seiner bekannten (oft auch wiedererkannten) melodischen Linie birgt es viele, durch das chinesische Milieu und durch die dramatische Handlung bedingte, vom Komponisten kunstvoll ausgebeutete musikalische Effekte. Die dankbaren Aufgaben, die das bekannte Märchen für den Regisseur bietet, nützte Herr *Márkus* in stilvollster Weise und stellte mit Bühnenbildern und Regie echt asiatische Märchenpracht auf die Bühne. Die erstklassige Aufführung mit der sehr schwierigen, dennoch sehr begehrten, daher auch von den Damen *Tihanyi-Bodó-Walter* dreifach besetzten Titelrolle, sowie mit der temperamentvollen Führung des Kapellmeisters *Rékai* sichert für das Stück auch weiter einen buchstäblich »märchenhaften« Erfolg.

E. J. Kerntler

DANZIG: Der bisherige Verlauf der neuen Spielzeit war nicht geeignet, das Interesse des Danziger Publikums für die Oper zu beleben. Weder bei den Neuengagements noch bei der Aufstellung des Spielplans zeigte Operndirektor *Kun* eine besonders glückliche Hand. Der Wiedererweckung von Verdis Macht des Schicksals unter Kuns Leitung blieb auch hier der Erfolg nicht versagt, an dem außer der wirksamen Inszenierung durch Dr. *Volbach* die neue Hochdramatische *Lydia Günther-Klemann*, *Fredy Busch* und *Richard Bitterauf* hervorragenden Anteil hatten. Kapellmeister *Vondenhoff* brachte noch eine wohlgelungene Neueinstudierung der Verkauften Braut zustande. Als Fehlgriff erwies sich dagegen die Ausgrabung von Tschaikowskijs Eugen Onegin, da die überragenden Sängerleistungen fehlten, die allein eine Aufführung dieses bühnenunwirksamen, musikalisch stark verblaßten Stückes rechtfertigen könnten. *Heinz Heß*

DARMSTADT: Entscheidender Wechsel fast sämtlicher leitender Stellen der Oper kennzeichnete den Beginn der Spielzeit. Trotzdem wies sie ein anerkennenswertes Maß von Leistungsfähigkeit auf, die vornehmlich der sich sehr vorteilhaft einführenden, ursprünglich musikalischen, überlegenen und temperamentvollen Persönlichkeit des neuen Generalmusikdirektors *Karl Böhm* aus München zuzuschreiben ist. Eine von dem Regisseur *Rabenalt* streng durchstilisierte Inszenierung des Händelschen »Julius Caesar« eröffnete die Spielzeit; neben bewährtem Repertoiregut fand zeitgenössische Musik mit einer amüsanten Aufführung der »Vier Grobiane« von *Wolf-Ferrari* und einem originellen, freilich wenig erfolgreichen Einakterabend (»Reineke Fuchs« von Strawinskij, »Hin und Zurück« von Hindemith, »Die Prinzessin auf der Erbse« von Toch, »Oben und unten« Pantomime nach Poulenc) gebührende Berücksichtigung. Straußens Salome (beachtenswert *Rose Landwehr* in der Titelpartie), sowie Mussorgskijs Boris Godunoff verdienen Erwähnung, ebenso wie eine Neugestaltung des Wagnerschen Nibelungenrings, wo der Regisseur *Mutzenbecher* mit Verzicht auf illusionäre Mittel, ohne freilich zu befriedigender Lösung der bekannten szenischen Probleme zu gelangen, die Seelentragödie herausarbeitend, stellenweise starke Wirkungen zu erzielen vermochte. *Hermann Kaiser*

DORTMUND: Unsere Oper brachte als erste und künstlerisch außerordentlich bemerkenswerte Regietat des neuen Intendanten *Richard Gsell* den Gluckschen Orpheus mit sehr dekorativen, lebensvollen Bühnenbildern (Entwurf: *Ludwig Goerz*). Den musikalischen Teil leitete mit hervorragendem Geschick und Einfühlen *Wilhelm Sieben*. Neben Chor und Orchester, die ihr Bestes gaben, sind in den wohlerfaßten Hauptpartien *Margarete Teschemacher*, *Irene Ziegler*, *Ludolf Bodmer* und *Ludwig Waldmann* zu nennen. Dem *Jonny spielt auf* von Křenek, der auch hier sich seltsam aufführte, vermochten ernst und ethisch empfindende Zuhörer keinen Geschmack abzugewinnen. Doch war die Aufführung unter der lebendigen Regie *Oskar Wallecks* und der sicheren musikalischen Führung *Bruno Zilzers* ganz ausgezeichnet. Hier bewährten sich besonders *Jenny v. Thillot*, *Else Musselli*, *Rainer Minton* und *Karl Schmitt-Walter* in der Titelpartie. — Das Gastspiel *Baklanoff* als Scarpia in Puccinis Tosca hatte guten Erfolg dank einer gesanglich und darstellerisch bemerkenswerten Leistung. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: Ein Gastspiel des Essener Stadttheaters mit Mozarts »Idomeneo« liebäugelte in szenischer Hinsicht so stark zum »historischen« Stil hinüber, daß die Wirkung der Musik dadurch verschiedentlich leider beeinträchtigt wurde. Nach langer Vorbereitung gelangte endlich *Hindemiths* »Cardillac« zur Aufführung. Das Werk selbst fesselt durch die Verbindung von reichem Bühnengeschehen und Musizieren in streng geschlossenen Formen ungemein. Persönlichkeitswert und enge Fühlung mit dem Zeitgeist werden seine Bedeutung sichern. *Berthold Pütz* — unser ausgezeichneter Vertreter der Titelpartie — mußte wegen Krankheit zunächst durch einen wenig dämonischen Gast ersetzt werden. In ihrer Gesamtheit verdient die Wiedergabe (Dirigent: *Hugo Balzer*, Regie: *Friedrich Schramm*) höchste Anerkennung. — Die vielen Gäste, durch die unser Ensemble neu »aufgebaut« werden sollte, erwiesen sich bisher fast ausnahmslos als ungeeignet. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die Oper verzichtete im Dezember auf jegliche Eroberung mit eigenen Kräften. Dafür überließ sie zweimal ihre Räume einem Gastspiel des *Djaghileff-Balletts*, sehr dankenswerterweise. Man weiß,

Djaghileff vermittelt zwischen dem Konstruktivismus Tairoffs etwa und der Balletttradition; aber seine Truppe hat soviel ursprüngliche Substanz zur Verfügung, daß trotzdem kein Kabarett herauskommt und wieder auch kein Tanzgruppensport. Das Vermittelnde deklariert sich offen als solches; die Statik hat konstruktiven Zug, die Dynamik hält es mit der Natur; die Dekorationen sind entweder richtig von Picasso und Derain oder wenigstens aus der Gegend von Braque; begleitet wird das von mehr oder minder gewohnten Gebrauchsmusiken, nach denen sich tanzen läßt. Das erste Stück, der *Zauberladen*, spielt vor einem phantastisch-klassizistischen Bild von *Derain*; täuschend normal anfangs, verwandelt es sich unter dem Blick in ein Gobelinmuster oder weiter in ein unlesbares Ornament, während Menschen und Figurinen darin agieren. Es läßt sich von einer Musik begleiten, die *Respighi* nach *Rossini* arrangiert hat und die wohl mit der Rossiniana-Suite identisch ist. Vorbild war offensichtlich Strawinskijs Pulcinella, der die Faktur bis in Einzelheiten der — übrigens außerordentlich subtilen — Instrumentation entspricht, selbst darin, daß gegen das Ende die originale Harmonik immer energischer verstellt und durchkreuzt wird. Dabei ist aufschlußreich, wie schnell Strawinskijs Verfahren in der Imitation seine schöne Gehässigkeit verliert und zum Maskenscherz schrumpft. — »*La chatte*« ist eine nicht völlig durchsichtige, wiewohl silberne Angelegenheit mit sodomitischen Reflexen und jener frisch entdeckten Perversität des Technischen, die zwischen Leibern und Trichtern so wenig mehr unterscheidet wie zwischen Brunnen und Influenzmaschinen. Daran mag Cocteau gedacht haben, als er die elektrischen Lampen die neuen Orchideen nannte. Die Musik schrieb *Henri Sauguet* aus der Ecole d'Arcueil, sicherem Vernehmen nach ein radikaler Mann, dessen Radikalismus jedoch offenbar darin besteht, es der Harmlosigkeit möglichst gleichzutun, um sie aus der Nähe der nächsten Ähnlichkeit zu zersprengen; und er wird ihr schließlich so ähnlich dabei, daß man ihn nicht mehr unterscheiden kann; die Revolution findet in der Stille statt, man hört nur ein paar Akkorde, die auch bei Strawinskij stehen und also ohnehin nicht revolutionär sind. Aber eine wunderbar schmale, hochbeinige Tänzerin bewegte sich herrlich dazu, den Kopf wie eine Hohlplastik. — Zum Schluß *Fallas* »*Tricorne*«. Sehr zweckmäßige, prätentionslose, immer anständige Musik, gegorener Nachimpressionismus. Das Ballett ganz frei, in der schlichteren Luft merkbar zu Hause. Das schönste der spanische Prospekt von *Picasso*; mit geträumten Brückenbögen, Fensterchen, die wie Fahnen im Wind hängen und einem Grau, in dem mehr Sonne und südliche Essenz steckt als in allem strahlenden Gelb aller vernünftigen Regisseure.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GRAZ: Über die Oper ist zu berichten, daß sie noch immer aus unserem Theaterbetrieb ausgeschaltet ist, daß es jedoch an dem guten Willen der Mehrheit unserer Stadtverwaltung keineswegs fehlt, der Bevölkerung diesen wichtigen Kunstzweig auf irgendeine Weise wieder zugänglich zu machen. Unter dem Vorsitze des ersten Bürgermeisters *Vinzenz Muchitsch* haben zu wiederholten Malen Sitzungen stattgefunden, an denen auch die maßgebenden Vertreter der Städte Linz, Salzburg, Innsbruck und Klagenfurt teilgenommen haben. Zweck dieser Beratungen war, einen gangbaren Weg zu finden, der in absehbarer Zeit dazu führen könnte, der Stadt Graz und den anderen genannten Gemeinwesen, die alle im Frieden eigene Operninstitute besaßen, nunmehr eine gemeinsame Oper zu schaffen, die im Laufe einer Spielzeit abwechselnd in den einzelnen Städten zu wirken hätte. Die Verhandlungen zwischen den Städten haben ein günstiges Ergebnis gezeitigt. Es fehlt nur noch an der Bereitwilligkeit des Bundesfinanzministeriums, das bis zur Stunde die nachdrücklichen Vorstellungen um entsprechende Geldunterstützung lediglich mit Ausflüchten zu beantworten wußte. Wie groß das Bedürfnis der Bevölkerung nach Opernmusik ist, mag die Tatsache erweisen, daß sogar der Versuch, eine Aufführung des »Bajazzo« mit *Schallplatten* im Theater zu veranstalten, auf großen Zulauf zurückblicken konnte. *Otto Hödel*

HALLE a. d. S.: Über die neuen Kräfte hat man noch kein klares Bild. Bei dem Wechsel ist wohl mehr Verlust als Gewinn zu buchen. In neuer Einstudierung erschienen Wagners Meistersinger von Nürnberg, Webers Oberon, Verdis Macht des Schicksals, die nach der musikalischen Seite lebhaftes Interesse erweckte, aber teilweise wie Oberon in unzulänglicher Besetzung gegeben wurde; neu für Halle war Flotows »Fatme« in Dr. Bardis Bearbeitung, eine niedliche Schöpfung, die keine

Ermüdung aufkommen läßt, und Puccinis Bohème, in der *Gertrud Clahes* als Mimi und *Heinr. Niggemeier* als Rudolf glänzten.
Martin Frey

HAMBURG: Im musikalischen Bunterlei des Dezember und unter dem mancherlei Belanglosen überraschte eine *Händel-Festwoche*, an der an vier Tagen das Stadttheater und die Philharmonische Gesellschaft sich beteiligten. Die Intendanz (*Sachse*) unserer Oper steht dem neueren Bemühen um das Opernschaffen Händels achtlos gegenüber, wenn nicht gar feindlich. Das fühlte auch der Senat Hamburgs, dessen Beziehungen zu der Philharmonica enger sind als zur Oper. Um den Intendanten ins Schlepptau zu kriegen, ward also eine Händel-Feier angeregt, und Herr Sachse kam — am Objekt selber unbeteiligt — notgedrungen in die Lage, sich zu beteiligen: mit *Otto und Theophano* (in der Göttinger Bearbeitung Hagens). Die Aufführung, nur an zwei Abenden, beidemal mit auswärtiger Solistenhilfe zuwege gebracht, hat unter *Elschners* Regie und dirigiert von *Werner Wolff* die sicheren Anzeichen eines ehrlichen, herzhaften Erfolgs ergeben. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Die *Städtische Oper* hatte in Verbindung mit der 75-Jahrfeier ihrer jetzigen, an der Georgstraße schön gelegenen Heimstätte mit Fidelio die Spielzeit eröffnet, als sie bald darauf mit ihrer ersten Neuheit, *G. F. Händels Tamerlan*, herauskam. Um die starken Ausdrucksenergien der würdevollen Tamerlan-Musik zu entfesseln, bedurfte es einer engen Zusammenfassung des dramatischen Elements, wie es geradezu vorbildlich von *Hermann Roth*, dessen Einrichtung benutzt wurde, besorgt war. Im Zusammenhange damit konnten auch einschneidende Eingriffe in den musikalischen Aufbau nicht ausbleiben. Aber die Aussicht, eine wertvolle Händel-Oper der Gegenwart zurückgewonnen zu haben, brachte alle Bedenken darüber zum Schweigen. So kam es, daß nach der in eigenartiger tragischer Größe dastehenden Schlußszene man den Ort der Aufführung erschüttert verließ. Von echtem Stilgefühl geleitet, hatten sich in erster Linie *Rudolf Krasselt* (als musikalischer Leiter) und *Hans Winckelmann* (Regie) um die Aufführung große Verdienste erworben. Unter den Darstellern standen *Paul Stieber-Walter*, *Karl Giebel*, *Emmy Sack* und *Anni Andrassy* obenan. — Weitere Erstaufführungen erlebten wir mit Leos Janáčeks Jenufa und Ermano Wolf-Ferraris Die vier Grobiane, die ihre von anderswo bestätigte Wirkung auch bei uns bewährten. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: In unserer Oper herrscht augenblicklich die Operette. Man sagt, daß das nötig sei, um den Etat zu balancieren, was denn auch bereits gelungen ist. Man fragt sich nur, besitzt denn die Oper, wenn sie richtig angefaßt wird, nicht mehr allein die Kraft dazu? — Man hörte von Operetten unter anderem *Künneckes* »Lady Hamilton«, ein relativ hochwertiges Werk, dann aber wieder Dinge, die eben nur durch schmissige Aufführung wirken, wie Gilberts »Uschi« oder die »Zirkusprinzessin«. Es scheint mir nicht gerade ehrenvoll, mit diesen Dingen anfangen zu müssen; aber alles andere verschwand dagegen. Wenn Rossinis Barbier trotz guter Aufführung nicht mehr zieht, ist das betrüblich für den Geschmack des Publikums. Wirklich interessante Ausgrabungen oder Neuheiten gab es bisher gar nicht. *Kreneks* seit Monaten vorbereiteter Jonny steht vor der Tür; ob er volle Entschädigung bringen wird, scheint von vornherein zweifelhaft. Übrigens sei die Tatsache mitgeteilt, daß die Stelle des Intendanten soeben neu ausgeschrieben ist. — Die Eröffnung des von *Oskar Kauffmann* völlig neugestalteten Neuen Schauspielhauses wurde mit einer Aufführung von Shakespeares »Sturm« festlich begangen, zu der *Erwin Kroll*, der Pfitzner-Biograph, eine umfangreiche, sehr feine, raffiniert instrumentierte und überhaupt von großem Können zeugende Musik geschrieben hatte. *Otto Besch*

LEIPZIG: Die Leipziger Oper, seit dem Welterfolg des »Jonny« eine gesuchte Stätte für Uraufführungen, hat einen neuen Treffer zu verzeichnen, das jüngste Werk *Emil Nikolaus v. Reznickes*, *»Satuala«*. Reznicek kennt sein Theater ebensogut wie sein Publikum, und so stellte er dieses jüngste Werk von vornherein völlig auf diese beiden Faktoren ein. Es geht in dieser »Satuala« keineswegs um neue Kunstideale oder um irgendwelche Probleme zeitgenössischer Opernästhetik. Die Aufgabe war lediglich, eine Oper zu schreiben, die durch Stoff und Musik einen möglichst breiten Publikumserfolg sicherte. Dieses Ziel haben Textdichter und Komponist erreicht. Der Textdichter *Rolf Lauckner*, einst ach so expressionistisch, entpuppt sich

hier als Verfasser eines reichlich veristischen, handfesten Opernlibrettos. Das Milieu der Handlung ist nach Übersee verlegt, so daß sich schon aus der Szene, dem mehr oder weniger *nicht* vorhandenen Kostüm der Darsteller und der Gegenüberstellung von schwarz und weiß publikumssichere Theatereffekte ergeben. Die *Handlung* führt den Zuschauer nach Hawai, in die Zeit der Besitznahme der Insel durch die Amerikaner. Ein letztes Mal lehnen sich die Eingeborenen, zum Teil schon Christen, zum Teil aber noch den alten heidnischen Göttern der Insel ergeben, gegen die Fremdherrschaft auf. Der Häuptling Masu, der die Empörung anzettelt, gewinnt ein sehr schönes hawaisches Mädchen Satuala dazu, daß sie mit einer Liebeständelei den amerikanischen Kapitän solange hinhält, bis er die Eingeborenen zum entscheidenden Schlag gegen die verhaßten Fremdlinge versammelt hat. Bei einem großen Fest der Königin soll der entscheidende Schlag fallen. Wie es nun aber in der Oper einmal so geht: Satuala verliebt sich in den schmucken Kapitän, verrät ihm wenige Augenblicke vor dem Überfall den Plan, der infolgedessen mißglückt. Da aber auch auf seiten der Eroberer Tote zu verzeichnen sind, die auf das Schuldkonto des Kapitäns fallen, bleibt ihm kein anderer Ausweg, als selbst den Tod zu suchen. Satuala, zur Verräterin des eigenen Stammes geworden und ihres Geliebten beraubt, folgt ihm im Tode nach.

Die Musik Reznicek, von einem eigenartigen exotischen Reiz, nimmt dieser Handlung viel von ihrer Derbheit, mildert die groben szenischen Effekte durch Einfügung breiter lyrischer Szenen, deren musikalischen Höhepunkt äußerst wertvolle Zwiegesänge bilden. Der musikalischen Milieuschilderung dient im übrigen wesentlich die Gestalt der Schwester Satualas, der einige Volksmelodien in den Mund gelegt sind, die geradezu täuschend echt gelingen. Des weiteren feiert die musikalische Exotik natürlich Triumphe in der großen Ballettszene des zweiten Aktes am Hofe der hawaischen Königin. Hier bot sich dem Komponisten Gelegenheit, Jazzklänge ungezwungen seiner Partitur einzufügen. Die Art, wie Reznicek dies tut, berührt außerordentlich sympathisch und ist vielleicht das stärkste Zeugnis für sein durchaus ernst gerichtetes Musikertum und seinen vornehmen Geschmack. Jedes peinliche Gefühl wird hier beim Hörer vermieden, die Einheitlichkeit des musikalischen Gesamtbildes, das ganz auf einen zarten Pastellton gestellt ist, gewahrt. Ein besonders glücklicher Wurf ist die musikalische Zeichnung der Hauptpartie des Werkes. Diese Satuala wird bald eine begehrte Rolle für die ersten Charaktersängerinnen unserer Bühnen werden. Die Rolle bietet schauspielerisch und gesanglich außerordentliche Möglichkeiten. Neben dieser Hauptpartie enthält aber die Partitur des neuen Werkes noch eine ganze Reihe weiterer wichtiger Rollen, von denen in bezug auf schauspielerische und gesangliche Dankbarkeit das gleiche gesagt werden darf. Harmonisch und rhythmisch besonders reizvoll sind weiterhin die nicht sehr häufig, aber stets besonders charakteristisch verwendeten Chöre der Oper, die im übrigen gleichfalls der Schilderung des seltsam fremdländischen Milieus dienen. Die Behandlung des Orchesterparts zeigt Takt für Takt den sicheren Könner und feinhörigen Beherrscher der Instrumentation. Selbst in den gewagtesten Harmonien bleibt der Klang dieses Orchesters wohltuend und gerundet. Die Leipziger Oper bestand auch bei dieser Uraufführung in höchsten Ehren. Das Orchester und die Sänger entwickelten unter der dämonisch glutvollen Stabführung *Gustav Brechers* ihren ganzen, nicht leicht zu übertreffenden Wohllaut. In der Hauptrolle gab *Marga Dannenberg* eine Probe ihres ungewöhnlich hohen schauspielerischen und gesanglichen Könnens. Um sie her waren erste Kräfte der Leipziger Oper, wie *Ernst Neubert*, *Joseph Lindlar*, *Max Spilcker*, *Ernst Osterkamp* und *Elisabeth Gerö*, um das glänzende Gelingen des Ganzen verdient. Bühnenbilder von stärkstem farbigem Reiz und außerordentlicher Stimmungsgewalt hatte der um Leipzig schon mehrfach verdiente *Panos Aravantinos* geschaffen, während die Inszenierung in den Händen *Walter Brügmanns* lag, der seine weite Phantasie wiederum vor eine dankbare Aufgabe gestellt sah. Es war im ganzen einer der Abende, wie ihn in dieser stilistischen Einheitlichkeit und Stärke des Gesamteindruckes heute so leicht keine andere Bühne zu schaffen vermag. *Adolf Aber*

LÜBECK: *Webers* Jugendoper »Peter Schmoll«, die seit der ersten und vermutlich einzigen Augsburger Aufführung von 1803 für die Bühne verloren war, weil der Dialog fehlte, wurde durch eine Bearbeitung des Oberspielleiters der Oper *Karl Eggert* der Vergessenheit entrissen. Das 1802 in Salzburg komponierte Werk, der dritte musik-

dramatische Versuch Webers, ist von Eggert mit einem Dialog versehen worden, der im Gegensatz zu dem teils pathetisch-überladenen, teils rationalistisch-nüchternen Libretto Türks mehr den naiven Singspielcharakter betont. Aus den vorhandenen Anhaltspunkten hat er eine einfache Singspielhandlung entwickelt: Peter Schmoll, ein reicher Kaufmann, der, durch die französische Revolution vertrieben, verbittert in der Einsamkeit lebt, widersetzt sich der Heirat seiner Tochter Minette mit dem jungen Kunrat; er gibt seinen Widerstand erst auf, als der verloren geglaubte Jugendfreund Hellmers wieder erscheint und sich als Vater des jungen Mannes zu erkennen gibt. Am Notentext der gut erhaltenen Partitur hat der Bearbeiter nichts geändert; die Umstellung einiger Gesangsnummern förderte die Konzentration der Handlung. Die Musik Webers, harmonisch überaus einfach, trifft den Ton des Singspiels im allgemeinen sehr glücklich und wirkt steif und ungelenk nur da, wo sie in einigen Arien dem empfindsamen Stil des 18. Jahrhunderts ihren Tribut zollt. Gegenüber der konventionellen Melodik fällt die charaktervolle Rhythmik als persönlichere Äußerung angenehm auf; einige Instrumentaleffekte, wie die Verwendung der Pikkoloflöte, humorvoll charakterisierende Fagottmotive und von lyrischer Empfindung geschwellte Hornmelodien weisen auf den späteren Romantiker und Meister des Orchesterkolorits hin. Die Aufnahme des liebenswürdigen Werkes, dessen Aufführung unter *Karl Eggerts* szenischer und *G. V. Mannstädts* musikalischer Leitung stand, war freundlich.

Fritz Jung

MAINZ: Mit der *Uraufführung* der neuen Fassung der Oper *»Das Rosengärtlein«* bekundete die Mainzer Bühne erneut ihren Unternehmungssinn. Hofrat *Bittner*, der Dichterkomponist, ist in Mainz durch sein »Höllisch Gold« kein Unbekannter. Er hat die ursprünglich aus drei Aufzügen bestehende Legende »Das Rosengärtlein« auf einen (zwei Bilder) zusammengezogen. Ein »noch *Mehr«* hätte dem Werke nur gedient, denn, bei aller Anerkennung der Fähigkeiten Bittners, wirken auch in der neuen Fassung noch viele Längen lähmend. Ein Kenner wie der Dichterkomponist müßte eigentlich aus der Aufnahme herausgelesen haben, daß die Popularisierung des »Rosengärtlein« von weiteren Abstrichen, auf jedes Bild sich erstreckend, abhängen wird.

Als Symbol legt der Dichterkomponist seiner Legende das Erlösungsmotiv, uns von Rich. Wagner bekannt, zugrunde. Zwei Frauen sind es, die den als Gewaltmenschen und Frauenverführer gefürchteten Hadamar zu der erlösenden Erkenntnis seines besseren Selbst und Gottes kommen lassen. Der Sühnetod beschließt sein Leben. Des Komponisten musikalisches Fühlen kommt unzweifelhaft von Rich. Wagner. Auch andere musikalische Einflüsse sind festzustellen; doch ist Empfindung und Sinn für eine melodisch reiche Linie, der auch die herbere, charakteristische Palette nicht abgeht, wenn es die Handlung verlangt, nicht zu leugnen.

Die Aufführung trug künstlerisches Niveau. Man kennt und schätzt über Mainz hinaus die Sorgfalt, mit der die Premieren hier herausgestellt werden. Dem klanglichen Element war *Paul Breisach* ein überlegener, geistig wie seelisch alle Details erfassender Führer. Regie: *Heinrich Köhler*, Bühnenbild: *Heinz Helmdach*.

Karl Goebel

NÜRNBERG: Cornelius' »Barbier«, den *Ed. Mörike* als Gast mit *Paul Bender* (Hassan) in Fürth als Festvorstellung zum 25jährigen Bestehen des Stadttheaters herausbrachte, konnte sich auf dem Nürnberger Spielplan nicht halten. Zu Weihnachten gab es unter *Bertil Wetzelsberger* eine achtbare Neueinstudierung des Rosenkavaliers. Im Spielplan läuft der »Jonny« einigen neuen Operetten den Rang ab. Was sonst noch neben den geschlossenen Vorstellungen dem geduldigen Abonnenten bleibt, wird mit Tiefland, Lohengrin, Tannhäuser, Tosca und Carmen bestritten. Dabei werden derartige Opern meist nur improvisiert zum besten gegeben. Der Unwille über einen solchen Betrieb ist bei Publikum und Presse begreiflicherweise groß, zumal das neue Ensemble diesmal in vielen Fächern enttäuscht hat.

Für musikalische Feinschmecker war die *Uraufführung* von *Mojsisovics' »Chinesischen Mädchen«* ein hübsches hors d'œuvre. Text und Titel dieses Einakters stammen von Pietro Metastasio. Mojsisovics hat dieses überaus anspruchslose Libretto größtenteils der Musik zu Rinaldo da Capuas Oper »La Zingara« unterlegt und so ein Singspiel zustande gebracht, das in seinem zierlichen, vormozartschen Figuralstil mit kantilenenreichen Arien, galanten Tanzweisen und schmucken Ensemblesätzen auf ein Stündchen rein musikalisch recht anregend unterhält. Das Publi-

kum verlangt vom Theater natürlich mehr und kam daher auch viel besser in dem danach zur Aufführung gebrachten Einakter »*Der häusliche Krieg*« auf seine Kosten. Dieses frische Jugendstück von *Schubert* mit seiner primitiven Musizierfreudigkeit und seinem gesunden biedermeierlichen Humor sollte auf den Spielplänen unserer deutschen Theater mehr Beachtung finden. Auch Mojsisovics' Einakter kann man allen Bühnen empfehlen. Beide Aufführungen hielten sich unter *Karl Schmidts* energischer Leitung auf einem erfreulichen Niveau. *Wilhelm Matthes*

OSNABRÜCK: *Uraufführung* »Der weiße Vogel« von *Ernest Carter*. In Deutschland trieb Carter seine Studien, und so blieb es nicht aus, daß die deutsche Musik, vor allen aber Wagner und die Nachwagnerianer auf sein kompositorisches Schaffen den größten und auch den fruchtbarsten Einfluß ausübten. In Neuyork als erfolgreicher Vorkämpfer der deutschen Musik tätig, erlebte er gelegentlich einer Jagd in der Wildnis eine Geschichte, die gewisse Ähnlichkeiten mit dem Shakespeareschen Desdemona-Stoff nicht verleugnet. Diese Geschichte wird in den Händen *Brian Hookers*, eines der erfolgreichsten amerikanischen Textdichters, zu einem äußerst brauchbaren und in seiner Konzeption knappen Libretto für eine Oper, in welcher dem Komponisten reichste Gelegenheit zur Entfaltung seines vorwiegend lyrischen Talents gegeben ist; aber auch der Musikdramatiker kann sich dankbar entfalten. Und trotzdem Carters Tonsprache durchaus tonal ist, er uns eigentlich nichts »Neues« zu sagen hat und auch nicht sagen will, so fesselt seine Musik doch durch die Ehrlichkeit, durch ihre Wärme. Seine Instrumentation verrät den Kenner des modernen Orchesters und ist meisterlich. *Hans Paul Passoth*

PARIS: Unsere beiden Opernbühnen sind plötzlich aus ihrer Lethargie erwacht: sie brachten in vierzehn Tagen fünf neue Werke heraus. Werke, die zur Genüge die gegenwärtige Verwirrung in unserer dramatischen Musik bezeigen. Nach dem »Bon roi Dagobert«, dessen Erfolg unverändert gut ist, haben wir in der Opéra Comique zwei Werke von jungen Komponisten zu verzeichnen. »Evolution« von *Lenfant* ist ein Tanzspiel, ähnlich den »Impressions de music-hall« von Gabriel Pierné, jedoch nicht so wertvoll wie diese. Das sehr kurze Ballett läßt bei bekannten, geschickt modernisierten Weisen Tänze aus dem vergangenen und unserem Jahrhundert an uns vorüberziehen. Die parodistische Absicht in den ersten dieser Tänze wird dem Zuhörer wohl kaum zur Erkenntnis kommen, in erster Linie wird man die besten Künstler der Tanztruppe der Opéra Comique feiern. — Das Bänkelsängerlied in drei Akten — besser in drei Szenen —, »Pauvre Matelot« von *Cocteau* und *Darius Milhaud* ist nichts anderes als eine originell illustrierte Zeitungsnachricht, dabei in der Manier der mittelalterlichen Mysterien gehalten, die erlaubt, daß das Stück ohne Unterbrechung gespielt wird. Ein Matrose kehrt nach langer Abwesenheit in seine Heimat zurück. Er tritt ungekannt in die Schenke, die seiner Frau gehört (die ihm treu geblieben ist). Er ist reich geworden, während sein Kamerad, der unten blieb und den er für den Ehemann ausgibt, arm ist. Die Frau bietet dem Unbekannten Gastfreundschaft. In der Nacht aber kehrt sie in die Schankstube zurück, wo er eingeschlafen ist, und tötet ihn durch einen Hammerschlag, um ihn zu berauben. Jetzt erkennt sie ihren Gatten. Mit Hilfe ihres Vaters läßt sie den Leichnam verschwinden. Diese brutale Handlung koloriert Milhaud lebendig, brutal, mit stellenweise stark aggressiver Instrumentierung, die jedoch an lichten Stellen das legendäre Bänkelsängerlied durchscheinen läßt, das, von den vier Personen (der Frau, deren Vater, dem Freund des Matrosen und dem Matrosen selbst) gesungen, wie ein Leitmotiv ein Tanzthema (Java) unterstreicht, das zuerst vom mechanischen Klavier in der Schenke gespielt und vom Orchester nachgeahmt wird. Diese Doppelwirkung schadet nur der Geschlossenheit des Werkes, das mit geteilten Meinungen aufgenommen wurde. Es ist offenbar, daß Milhaud in dieser, aller Psychologie und allen Symbolismus entkleideten Handlung zu beweisen gesucht hat, daß er schlicht sein und doch er selbst bleiben könnte, wenn er wollte. Das heißt, daß er ein unnötig gewaltiges Orchester in Szene setzt, das ihm nicht einmal die einfachen Geister gewinnen wird, an die er sich hat wenden wollen. Die ausgezeichnete Aufführung mit sehr schöner Ausstattung wurde von *Lauweryns* dirigiert.

Es muß kurz das neue, ebenfalls fragmentarische Stück in der Opéra erwähnt werden. »Matines d'amour« von *Mazelier*, Text von *Gastambide*, wird ein »fabliau« in drei Bildern genannt. Man sieht hier ein Muttergottesbild,

das sich belebt, Teufel, die sündige Leidenschaft der Bürgerin Magdalene und des Mönchs Theophilus, die gemeinsam den Klosterschatz entführen. Nach einer Szene im Walde, wo sich eigentlich nichts ereignet, ist alles wieder in Ordnung dank der Dazwischenkunft der Mutter Gottes. Der Schatz findet sich unberührt wieder ... und die Ehre des guten Bürgers Joffroi auch. Der Komponist der »Graziella« hat hier seine Art gewechselt und versucht, seine Palette zu mildern, indem er gleichwohl die modernsten Ingredienzien hineinbringt und vielleicht damit Mißbrauch treibt; denn er sündigt hier durch Übertreibungen, ohne ärgerliche Reminiszenzen zu vermeiden. — *Marc Dalmas*, von dem die Opéra nur ein choreographisches Fragment brachte, führt uns mit seinen Mitarbeitern (dem verstorbenen Verleger Paul de Choudens und Albert Boucheron) nach Thyrus 750 vor Christi. »Cyrca« sollte, wie alle Witwen aus Malabar, beim Tode des Königs Emmos, dessen Lieblingsfrau sie war, ihm auf dem Scheiterhaufen folgen. Aber sie ist jung, sie will leben, sie zaudert. Da erscheint der Gott des Feuers, der sie bezaubert, sie mit seinen magischen Kreisen umgarnt und in die Flammen zieht. Dalmas, der hauptsächlich dramatische Musik schafft, fehlt es nicht an Geschicklichkeit, den Zuhörer zu interessieren. Sein Werk wurde beim Wettbewerb der Stadt Paris preisgekrönt. Das ist kein genügender Grund, daß die Opéra das Stück, und sei es auch nur eine Episode daraus, aufführte. Im ganzen banal, macht die Inszenierung dem Choreographen *N. Guerra* und den Mitwirkenden Ehre.

J. G. Prod'homme

STUTTGART: Die Erstaufführung des »Cardillac« von *Paul Hindemith* ergab die Bestätigung, daß unserem Theater die Lust zu aktivem Vorgehen nicht genommen ist. (Bisweilen schien es anders.) Man erfreute sich an der Musikfülle einer in Stil und Charakter eigenartigen Oper und erlebte eine auf beachtlicher künstlerischer Höhe stehende Vorführung. Unter den Vermittlern der Neuheit sind an erster Stelle *Carl Leonhardt* und Spielleiter *Harry Stangenberg* zu nennen, die geschickt Hand in Hand arbeiteten, um ein einheitliches Ergebnis zustande zu bringen. Der Erfolg beim Publikum war unleugbar, wie ja auch in Stuttgart, wo Hindemith eine längst bekannte Erscheinung ist, vorauszusehen war. Nachdem man der einstens geradezu sensationell wirkenden Mona Lisa von Schillings die nötige Ruhe gegönnt hatte, wurde die Oper neuerdings auf ihre Geltung hin beim Publikum untersucht. Die Probe wurde vorzüglich bestanden. Die musikalische Leitung an diesem Abend hatte *Ferdinand Drost* übernommen.

Alexander Eisenmann

WEIMAR: Der Opernspielplan des Deutschen Nationaltheaters ist in Stagnation geraten. Man fing verheißungsvoll mit einer von *Praetorius* äußerst temperamentvoll geleiteten Aufführung des wirkungsvoll auf drei Stunden zusammengestrichenen Rienzi an. Der neue Heldentenor *Walter Favre* zeigte sich in glanzvollem Lichte. Die Proben zu Jonny spielt auf und Cardillac taten ihr übriges, um das Repertoire so ziemlich stillzulegen. Jonny macht auch in Weimar volle Häuser dank der hinreißenden Stabführung von *Praetorius* und der faszinierenden Inszenierung von Dr. *Ulbrich* und der glänzenden Einzelleistungen von *Priska Aich*, *Thea Wagner*, *Hans Bergmann*, *Hans Grahl* u. a.

Otto Reuter

WIEN: Ab und zu erinnert man sich, daß die Staatsoper ein Ballett besitzt, das die vielberufene Wiener Anmut repräsentiert und demgemäß beschäftigt sein will. Vor ein paar Jahren, als noch Richard Strauß in der Direktionskanzlei amtierte, erwachte der Ehrgeiz, das in »Tradition« erstarrte Korps zu reformieren, den Tanz, wenn auch noch so behutsam, den neuen zeitgemäßen Tanzideen anzupassen. Heute hat man längst wieder heimgefunden zur alten bequemen Schablone, und so entstand »Die Nixe von Schönbrunn«, eine alberne Niaiserie, zu der sich die Staatsoper eine Partitur aus altem Weberschen Musikgut — »Aufforderung zum Tanz«, Polonäsen, Eccossaisen, Stücke aus »Preziosa« usw. — zusammenschneidern ließ. Es ist ein tiefes und trauriges Niveau des Ungeschmacks, auf dem hier die Nixe zu tanzen hat. Eine Neustudierung des »Propheten«, die nichts anderes war als eine Neubesetzung zweier Rollen — Frau *Nemeth* sang die Berta, indem sie den Meyerbeerschen Kunstgesang in der Weißglut ihrer herrlichen Sopranhöhe zum Schmelzen brachte. Frau *Olszewska* suchte als Fides auch aus den konzertanten Teilen der berühmten Altpartie musikdramatische Unmittelbarkeit erstehen zu lassen — und das Gastspiel *Barbara Kemp*, als Salome und Färbersfrau — die Künstlerin hat sich längere Zeit hier nicht hören lassen: sie ist

sich gleich geblieben, ohne jemals die gleiche zu sein, gleich in der in solcher Vollkommenheit wohl einzig dastehenden Verbindung von technischer Virtuosität mit spontaner, elementarer Triebhaftigkeit, überraschend immer in der Gestaltung, die diesmals einfacher, ruhiger, sparsamer in der Nuancengebung schien — dieses Gastspiel, so erfreulich es an sich auch war, und jene Neustudierung konnten gleichwohl das karge künstlerische Ergebnis eines Monates nicht ernstlich bereichern.

Jonny wurde mit fieberhaftester Spannung, wie seit langem keine Oper, erwartet. Wie überall so fielen auch hier weit mehr als die künstlerischen Vorzüge und Schwächen seine spekulativen Tugenden ins Gewicht: Jonny, das Operndereignis, war wie in guten alten Opernzeiten durch Tage ausschließlicher Gesprächsstoff. Es hat übrigens auch die Opernleitung das Ihrige dazu beigetragen, die Gemüter in Spannung zu halten, indem sie die Premiere für Silvester ansetzte, über die technischen Wunder der Ausstattung oder über die emsige Probenarbeit, die das Ensemble nächtelang bis in die Morgenstunden beisammenhielt, ködernde Berichte durchsickern ließ. Jonnys künstlerische Werte oder Unwerte stehen in keinem Verhältnis zu so leidenschaftlicher Aufregung, sein Einzug in die heiligen Hallen des Opernhauses ist weder Tempelschändung noch besondere künstlerische Tat. Jonny-Aufführungen sind Angelegenheiten einer sozusagen praktischen Vernunft, wie ja auch Jonny selbst deren echtestes Geschöpf ist. Allerdings eines, das außerordentliche Talente fürs Exzentrische und Burleske besitzt. Die Komödie, die sich um Jonny schlingt, ist reizend, soweit sie ehrlich Unsinn treibt und die Motive ihrer Verwicklungen wie auf dem Saxophon in synkopiertem Rhythmus und aufs Geratewohl vor sich hinbläst; sie ist albern, so bald sie ernstlich an allgemeines oder individuelles Menschenschicksal rühren will. Dasselbe gilt für die Musik: eine köstliche Improvisation, solange sie hübsch an der Oberfläche bleibt, Spaßhaftes spaßig parodiert, launige Imitationen einfädelt, technische Tricks, wie sie der Zufall zuträgt, witzig ausnützt oder kleine, vergnügte Ensemblesätze hinwirft. Sowie sie aber innere Vorgänge belauschen will, wird der Atem kurz, der Ton dürr, der Einfall dürftig. Etwa mit Ausnahme des zweiten Gletscherbildes: die harmonischen und melodischen Blumen, die da am Rande des ewigen Eises gedeihen, sind von seltsamer Schönheit und der Höhenregion, in der sie wurzeln, durchaus würdig. Aufführung, Ausstattung und Regie befriedigten auch die höchsten Erwartungen. *Strnads* Bühnenbilder sind ebenso hervorragend als Sehenswürdigkeiten wie als technische Meisterwerke, *Wallersteins* Regie hält das Spiel in ungebundener, wie im Charleston schlenkernder Bewegung, und Jonnys abgefeimte Gaunerei erhält in *Alfred Jergers* Darstellung als individuelle Beigabe etwas Liebenswürdig-Wienerisch-Lausbübisches, womit die Figur vollends aller moralischen Verantwortlichkeiten enthoben erscheint. Ein reines Lamperl im schwarzen Wolfspelz, dieser Jonny; und unter seiner Ägide wurde, über einigen Widerspruch hinweg, in fröhlichster Silvesterstimmung der Anschluß an die »neue Zeit« vollzogen. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Die zur Zeit über ganz Deutschland gehende *Verdi*-Welle brachte am Wiesbadener Staatstheater den jahrzehntelang schlummernden »*Ernani*« wieder ans Rampenlicht. Der von Victor Hugo inspirierte, in allen Schauern der Hochromantik schwelgende Text dieses lyrischen Dramas bringt uns heute ein wenig zum Lächeln, aber durch die Alterspatina des 1844 entstandenen Werkes dringt echt Verdische Melodik, deren Glanz auch unter den schwächeren Chorpartien nicht sonderlich leidet. *Joseph Rosenstock*, unterstützt von *Eyvind Laholm* in der Titelrolle und *Heinrich Hölzlin* (Silva) verlieh der Partitur Schwung und Wärme.

Noch ein lyrisches Drama — aus einer ganz anderen Sphäre — gelangte zur Erstaufführung: »Romeo und Julia auf dem Dorfe« von *Frederick Delius*, für dessen sinfonische Schöpfungen insbesondere *Carl Schuricht* — und nicht nur in Wiesbaden — mit besonderer Hingabe geworben hat. Ein Publikumserfolg wird dieser aus impressionistischer Klangwelt gestalteten Oper so leicht nicht beschieden sein. Der zarte Reiz von Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle geht in der freien Bearbeitung des Komponisten verloren, die lyrische Grundstimmung bietet keinen geeigneten Nährboden für ein lebendiges Bühnengeschehen, zumal auch der Musik Delius' jeder stärkere dramatische Antrieb fehlt. Als sinfonische Klangbilder betrachtet, fesseln jedoch manche Partien in hohem Maße, namentlich die in Duft und Farbe gehüllten Naturschilderungen und die ergreifende Todesszene. *Ernst Zulauf*, der neue erste Kapellmeister, führte sich an diesem Abend vorteilhaft ein, die Hauptrollen

des tragischen Liebespaares Sali und Vrenchen waren *Martin Kremer* und *Therese Müller-Reichel* mit bestem Gelingen anvertraut.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: Auf der Suche nach dem Interessanten stoßen wir auf das erste Konzert der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, Ortsgruppe Berlin. Das Programm gehört Schönberg und denen um ihn. Ganz neu ist, was *Hanns Eisler* von sich gibt: er setzt Zeitungsausschnitte unter Musik. Damit soll eine Weltanschauung ausgesprochen sein. Das Klassenbewußtsein der Musik ist aufgehoben; sie ist unter die Leute gegangen. Ohne Pathos, so in einem neuen Parlandostil, läuft sie mit dem Text mit. Eisler hatte schon in Baden-Baden Ähnliches vorgewiesen. Man kann nicht behaupten, daß er sich in besondere Unkosten stürzt. Aus einem halb grämlichen Seelenzustand heraus schreibt er scheinbar unverbindlich seine Noten hin, und da er sein Handwerk versteht, macht er es auch recht geschickt. Die tiefere Bedeutung auf weltanschaulichem Grunde solcher Kunst muß sich der Hörer selbst ablesen. Es ist kaum anzunehmen, daß Eislers Art Mode wird. *Berg* und *Schönberg*, der eine mit seiner lyrischen Suite, der andere mit seinem dritten Streichquartett, geben die Hauptnummern des Abends. Das *Kolisch-Quartett*, unerreicht in der Darbietung des Außergewöhnlichen, stellt sich in ihren Dienst. Noch einmal erlebt man das Allegro misterioso der lyrischen Suite, das die atmosphärischen Wirkungen des »Wozzeck« in das Gebiet der reinen Musik überträgt.

Furtwängler greift auf die Vergangenheit zurück und fördert Gottfried Heinrich Stoelzels Concerto grosso a due cori an den Tag: ein lustiges Stück, dessen hohe Trompeten allerdings den Spielern scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten. Richard Strauß' »Also sprach Zarathustra« wird von Furtwängler an diesem Abend so effektvoll herausdirigiert, daß der Unwert dieses allzu handgreiflichen Werkes sonnenklar wird.

Ein jüngerer Kollege Furtwänglers, *Jascha Horenstein*, möchte gern an die Oberfläche des Musikbetriebes kommen. Er ist im Begriff, seinen Namen zu einer gangbaren Münze zu machen. Wie er mit dem Philharmonischen Orchester Mahlers Fünfte durchnervt, das ist bemerkenswert und eigentümlich. Aber vielleicht gilt seine Ekstase bereits einem verflossenen Wert. Mahlers Werk ist im Abklingen. Das Klavierspiel *Rudolf Serkins* prägt sich ein. In anderen Zeiten wäre ein solcher Pianist imstande, eine Gemeinde zu bilden. Heut spielt er vor Menschen, die ein Salon aufnehmen würde. Echtes Klavierspiel eines Musikers, der nie Empfindungen heuchelt, sondern Gefühltes wirkungssicher ausspricht.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Die amerikanische Musikprotektorin Mrs. *Coolidge*, die in diesem Herbst in verschiedenen europäischen Zentren Musikabende veranstaltete, hat natürlich auch Amsterdam nicht umgangen. Die Komponisten *Gabriel Pierné* und *Maurice Ravel* wirkten persönlich bei der Wiedergabe eigener Werke mit: Pierné mit *M. Moyse* und *Hans Kindler* in einem geschmackvollen Trio für Flöte, Violoncell und Klavier, Ravel als Begleiter seiner »Trois chansons Madécasses« für Sopran, Flöte, Cello und Klavier, wobei *Madeleine Grey* die rezitativische Gesangsstimme dieses meisterlich gemachten Stückes effektvoll gestaltete. Malipieros jüngstes Werk für Violoncell und Klavier »Primo tempo« ist stilistisch ziemlich unausgeglichen. Zur *Uraufführung* gelangte ein Variationenwerk des amerikanisch-russischen Komponisten *N. T. Berezowskij* für Klarinette (*Cahuzac*), Klavier (*E. Wagner*) und Streichquartett *(Pro Arte)*, hübsche, sehr gut gearbeitete, wenn auch noch nicht zu persönlichem Ausdruck gereifte Musik. — Die Abonnementskonzerte des *Concertgebouw* begannen Anfang Oktober. In der ersten Saisonhälfte ist wieder *Pierre Monteux* Dirigent unseres Orchesters. Dieser vielseitige und durchaus überlegene Orchesterleiter setzt sich auch mit Nachdruck für neuere deutsche Musik ein. Man dankte ihm u. a. eine schöne Aufführung von Max Regers Romantischer Suite. Sehr sympathisch berührte die unvollendet nachgelassene, durch Glazunoff mit feinem Einfühlungsvermögen instrumentierte dritte Sinfonie von Alexander Borodin. Die beiden Sätze weisen viel melodische Eigenart auf. — Anläßlich einer Ausstellung moderner italienischer Gemälde im hiesigen Städtischen Museum widmete das Conzertgebouw ein Abonnementskonzert ausschließlich italienischer Musik. Hierbei wirkte *Alfredo Casella* als Pianist in seiner brillanten Partita mit. Malipieros zu einer Suite zusammengestellte Opernfragmente »Per una favola cavalleresca« erwiesen sich als völlige Niete. Von

zeitgenössischen Komponisten hörte man den Amerikaner *Ernest Schelling* als virtuosen Interpreten seines talentvollen Frühwerkes »Suite fantastique« für Klavier und Orchester, dessen Uraufführung im Jahre 1907 an gleicher Stelle stattgefunden hatte. Außerdem dirigierte Schelling seine Orchesterfantasie »A victory Ball«. Als Solist wurde der in Amerika lebende holländische Cellist *Hans Kindler* sehr bejubelt. Er spielte Tschaikowskijs Variationen und den Solopart in Blochs ausdrucksstarkem »Schelomo«. Die Geigerin *Jelly d'Aranyi* aus London fesselte in Ravels ihr gewidmeter Tsigane. *Thibaud* enttäuschte in Beethovens Violinkonzert, dagegen offenbarte Frau *Kwast-Hodapp* im dritten Klavierkonzert wieder die Überlegenheit ihrer reifen Kunst. Ein eigener Liederabend des genialen *Schaljapin* erweckte Sensation und Enttäuschung.

Rudolf Mengelberg

BREMEN: Seitdem die Neue Musikgesellschaft ihre immerhin dankenswerte Tätigkeit eingestellt hat, besinnt sich die etwas konservative Philharmonische Gesellschaft in ihren von *Ernst Wendel* geleiteten Konzerten erfreulicherweise etwas mehr auf die Pflege der modernen Musik. Sie verfährt dabei gut pädagogisch und beschränkt sich zunächst auf ihre impressionistischen Anfänge. So kam zu Beginn des Winters die genialische Suite aus Strawinskijs Feuervogel-Ballett glänzend zu Gehör und fand sogar empfängliche Ohren, die sich in einem späteren Konzert an *Maurice Ravels* eleganter und rhythmisch schwungvoller Walzerphantasie, trotz ihres tragischen Selbstvernichtungsdranges, sogar delektierten. Im übrigen war aber eine starke Renaissance der jüngeren Romantik festzustellen, in den Sinfoniekonzerten sowohl wie in den Kammermusikabenden. Besonders betont wurde die romantische Renaissance in den Kammermusikabenden der Philharmonischen Gesellschaft. Die ersten beiden Quartettabende bestritt das unvergleichliche *Busch-Quartett*. Die absolute Kunsthöhe dieser Abende wurde von dem ihm folgenden, gewiß auch tüchtigen *Klingler-Quartett* nicht wieder erreicht. Dafür interessierte hier *Respighis* neues »Quartetto dorio«, das sich durch Temperament und orchestrale Übersteigerung seiner Themen kennzeichnet. Das vortreffliche *Posniak-Trio* machte uns in einem Unionskonzert mit dem Trio (in C-dur) eines neueren Spaniers, *Casparo Cassado*, bekannt, das aber über ein mittleres Maß französischer Technik, die hie und da von spanischem Lokalkolorit freundlich belebt wird, nicht hinaus kommt. — Die Pflege des Männerchorgesanges ist in Bremen besonders hoch entwickelt. Das von *Eduard Noeßler* geleitete Festkonzert des Lehrergesangvereines war mit der glänzenden Bewältigung der enorm schwierigen Sinfonie-Ode »Die Menschen« von *Hans Stieber* (Hannover) ein starkes Bekenntnis zur Gegenwart und zur Moderne.

Gerhard Hellmers

BUDAPEST: Die Saison begann mit einer *Dohnányi*-Feier. Man feierte den Meister anläßlich seines 30jährigen musikalischen Wirkens und seines 50. Geburtstages. Den ersten Abend gaben die Philharmoniker zu Ehren ihres Präsidialdirigenten. Unter des Jubilars persönlicher Leitung kamen von seinen Werken die Festouvertüre, die Suite für Orchester op. 19, das Credo für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, sowie das Klavierkonzert zu stilvollster Wiedergabe. Herr *J. Stefaniai* spielte ausgezeichnet den Klavierpart des Konzertes, Herr *Békelyhidy* sang die Tenorpartie des Credo. Der zweite Abend wurde vom Streichquartett *Waldbauer-Kerpely* gegeben; hier kamen aus der reichen Fülle seines kammermusikalischen Schaffens die Serenade für Streichtrio, das dritte Streichquartett (a-moll), entschieden ein Gipfelpunkt seiner Kammerkompositionen, und das jugendfrische Klavierquintett op. 1 mit dem Komponisten am Flügel in eindrucksvollster Weise zu Worte.

F. J. Kerntler

DANZIG: Im Danziger Musikleben kommt dem Wirken von *Henry Prins* eine überragende Bedeutung zu. Die von ihm geleiteten Philharmonischen Konzerte halten sich auf hohem Niveau. An neueren Werken brachten sie in der Berichtsperiode nur die Ballettsuite von Reger, die hauptsächlich als Kuriosum interessieren konnte; als Solisten kamen *Frieda Kwast-Hodapp* und *Adolf Busch* zu Wort, letzterer mit einer unvergleichlich schönen Wiedergabe des A-dur-Konzerts von Mozart. Außerdem pflegt Prins die Kammermusik; sein »Danziger Streichquartett« hat durch Umbesetzung an Leistungsfähigkeit noch gewonnen. *Cornelius Kun* setzte sich in den Städtischen Sinfoniekonzerten für das Violinkonzert von Pfitzner ein, das, von *Riele Queling* interpretiert, infolge seiner Blutleere stark enttäuschte. Die Zahl der Konzerte steht in keinem Verhältnis zu der dünnen

Schicht der musikalisch Interessierten. Selbst Solisten mit großem Namen vermögen kaum mehr den Saal zu füllen. Außerordentlichen Erfolg hatten die *Onegin*, *Erdmann* und *Gieseking*, *Edwin Fischer* und der einzigartige *Paul Bender*. *Heinz Heß*

DARMSTADT: Das Konzertleben zeigt gegen früher wesentliche Veränderung. Von auswärtigen Solisten selbständig veranstaltete Konzerte kommen wegen ihrer Unrentabilität fast völlig in Wegfall. Einzig die großen Vereine oder öffentlich subventionierte Institute vermögen auf Grund eines festen Stammpublikums reguläre Konzerttätigkeit durchzuführen. Repräsentativ sind die Abonnementskonzerte des Landestheater-Orchesters, wo der neue Generalmusikdirektor der Oper *Karl Böhm* auch hier sich als feinsinniger und schwungvoll den Apparat meisternder Konzertdirigent erwies. Von den Neuheiten fiel besonders die Ciaconna gotica solid neuzeitlichen Gepräges von dem Holländer *Cornelis Dopper* auf. Daneben haben die von *Wilhelm Schmitt* sorgsam geleiteten Konzerte der städtischen Akademie für Tonkunst starke Resonanz. Sie bringen neben Darbietungen eines strebsamen Liebhaberorchesters Solistenabende ersten Ranges (*Adolf Busch*, *Paul Bender*). Der leider nicht sehr prosperierende Musikverein pflegt Chormusik großen Stils (Bruckner, Brahms). Verschiedene Männergesangvereine halten ihr Stilgebiet auf achtbarer Höhe mit gelegentlicher Hinzuziehung namhafter Solisten.
Hermann Kaiser

DORTMUND: Das Hauptereignis war bisher eine im Instrumentalen und Chorischen ausgezeichnet inspirierte Aufführung von Beethovens »Neunter« durch den »Musikverein« unter *Wilhelm Sieben*. In den *Sinfoniekonzerten*, die unter der gleichen hervorragenden Führung jetzt im Stadttheater stattfinden, da es uns immer noch an einem zeit- und zweckentsprechenden Konzertsaal fehlt (ein unerhörter Zustand für eine Stadt von der Größe Dortmunds), hörte man bisher nur Wohlbekanntes. Die durchweg vortrefflichen Solisten waren *Georg Kulenkampff*, *Walter Gieseking*, *Mischa Elman* und *Zlatko Balacovic*. — Ein neues Streichquartett *(Uraufführung)* von *Gerard Bunk* (vom *Kempen-Quartett*) hinterließ mit einer guten und auch gelegentlich aparten Art besonders in den Mittelsätzen die besten Eindrücke. Das *Berliner Sinfonie-Orchester* spielte unter *Josef Krips* (Karlsruhe), der sich als Musiker ersten Rangs bewährte, mit der selten gehörten »Prater-Sinfonie« Schuberts und der »Pathetischen« Tschaikowskijs gute Eindrücke, die nur akustisch und durch zu schwache Besetzung begrenzt waren. Solistisch ließen sich noch *Manén*, die *Morini* und *Marteau* hören.
Theo Schäfer

DÜSSELDORF: Ein Höhepunkt von außergewöhnlicher Erlebniskraft war die Erstaufführung von Bachs »Kunst der Fuge«. Von einigen kleinen erforderlichen Retuschen abgesehen, dürfte die Bearbeitung von *Wolfgang Graeser* bereits die endgültige Lösung bedeuten. Geradezu bewundernswürdig ist die in zwingenden Linien aufgebaute Anordnung des herrlichen Materials. Erfreulicherweise erlangte das Werk bei uns so schnell Volkstümlichkeit (die es trotz scheinbarer »Gelahrsamkeit« sicherlich verdient), daß schon in Bälde eine Wiederholung stattfinden soll. Das *Busch-Quartett* überrascht mit den feinsinnigen Präludien und Fugen seines Führers. *Michael Bohnens* Auftreten im Konzertsaal war geradezu katastrophal. An sonstigem Wichtigen seien die schönen Aufführungen von Regers Violinkonzert *(Adolf Busch)* und der Brucknerschen f-moll-Messe verzeichnet.
Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Der österreichische Kapellmeister *Clemens Krauß* hat eine Schwäche für die österreichische Musik; keiner wird ihm das verargen. Anstatt nun aber für die großen zeitgenössischen Komponisten seiner Heimat: Schönberg, Berg, Webern einzutreten, fällt seine Wahl auf Heimatkomponisten und Zeitgenossen, die aufzuführen jenseits des Ringes Notwendigkeit nicht vorliegt. Diesmal stellte er im Museum die Tanzsinfonie von *Reznicek* vor. Reznicek hat bekanntlich Hebbels Judith komponiert, indem er die Dialektik wegließ. Nicht minder radikal verfuhr er in dem neuen Opus. Hier fällt des Tanzes wegen die Sinfonie aus und der Sinfonie wegen der Tanz. Jedoch selbst die Orchestersuite, die mit solchen Opfern erkauft wird, bleibt erschreckend dürftig insgesamt. Dem neudeutschen Orchesterklang ward nicht einmal das Minimum an Polyphonie zugemutet, das ihn beweglich erhält; den rhythmischen Charakteren zuliebe, die wieder so banal sind, daß sie die Musik von sich aus gewiß nicht tragen.

Nach eigener Substanz sucht man völlig vergebens: es ist ein eingefrorener Strauß mit etwelchen Stimulantien. Die Polonäse ist wenigstens in der Form einigermaßen konzis; der Czardas indessen bleibt stecken, als sollte er verhöhnt werden, und dem Ländler mangelt selbst der Scharm aus siebenter Hand, den man erwarten dürfte. Eine völlig leerläufige Tarantella macht das Finale. Manche finden das Stück gut instrumentiert, und wenn gut instrumentieren heißt: einen allzu oft gehörten Klang sicher reproduzieren, dann ist es die Tanzsinfonie; aber wer wird noch so bescheiden sein? Wollte ein Dirigent gelegentlich seine Virtuosität an solchen Dingen ausleben, ohne sie weiter zu belasten, es wäre nicht viel dagegen einzuwenden; erscheinen sie aber gehäuft und mit Bedacht auf den Programmen, so ist doch nachdrücklich wieder einmal an die Verantwortung des Dirigenten in der Bildung der Programme zu erinnern. — Der Rest des Abends gehörte Mozart. Die *Ivogün* sang unvergleichlich drei Arien; so wie es ihr heut keine nachmacht. Und aus einem Fagottkonzert wurden zwei Sätze gespielt, die klangen, als wären sie in einem Lederetui sorgsam und ohne Licht hundertfünfzig Jahre aufgehoben worden; heitere Musik, die die Zeit traurig gemacht hat.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENF: Drei Monate moderner Konzertbetrieb in einer musikalisch regen Stadt — man weiß, was das heute bedeutet. Trotz der Unsumme von Energie und heißer Bemühung bleiben nur wenige Begegnungen als Bereicherung in der Erinnerung haften. Im Mittelpunkt des Genfer Musiklebens steht das *Orchestre romand* und sein ungemein beweglicher Führer, *Ernest Ansermet*. Daß seit der zehnjährigen Tätigkeit diesen Winter erstmals alle Plätze für sämtliche Sinfoniekonzerte schon vor Beginn der Saison belegt wurden, sei als erfreulicher äußerer Erfolg hervorgehoben. Für Genf neu waren die erst einmal in Paris aufgeführte Ballettmusik »Khamma« von Debussy, die »Skythische Suite« für großes Orchester von *Serge Prokofieff*, dieses neben Strawinskij begabtesten russisch-französischen Musikers unserer Zeit. Ebenfalls erstmals erklang Manuel de Fallas »L'amour sorcier« und die komische Ballettsuite »Barabau« von *Vittorio Rieti*, ein keckes, nicht eben gewichtiges Stück von heiterster Wirkung. In zwei ausschließlich deutscher Musik gewidmeten Abenden hörten wir Bruckners 5. Sinfonie, das Konzert für Orchester, op. 38 von *Hindemith* und *Kaminskis* »Magnificat«. Auf die erste Wiedergabe des Lobliedes der Maria auf romanischem Boden war man sehr gespannt. Liebevoll und mit viel Verständnis haben sich Ansermet, seine Musiker und der Chœur romand dieser vornehmen Partitur angenommen. Für die heikle Solopartie erwies sich *Lotte Leonard* als eine geradezu ideale Interpretin. Der Erfolg war derart stark, daß allgemein eine Wiederholung verlangt wurde.

Eine historische Welle durchflutet die Kammermusikkonzerte. Man begnügt sich nicht mehr damit, Werke alter Meister auf die Programme zu setzen und sie möglichst klar, unsentimental und ohne subjektive Gefühlsbetonung wiederzugeben, sondern man ist ernstlich bestrebt, sie durch die Klangwelt auszudrücken, die dem Komponisten bei der Entstehung des Werkes vorschwebte. So spielte der Ungar *Aladar Rácz* Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts auf dem Cimbalom, *Andrès Segovia* die Kleinodien der Gitarren- und Lautenliteratur statt in Klavierbearbeitungen auf seiner Gitarre; die Genfer *Charles Koller* und *René Dovaz* eine entzückende Suite von Caix de Herveloix auf dem Cembalo und der Viola da gamba, *Benito Brandia* das 1753 komponierte Konzert in A-dur für Cello und Streichquintett von Ph. E. Bach, ein Werk, das zu lange in den Archiven des Brüsseler Konservatoriums schlummerte.

So spiegelt das Genfer Konzertleben zwei richtungsbestimmende Tendenzen deutlich wider: starke Berücksichtigung der heute Schaffenden aller Länder und die Sehnsucht nach alten, nicht oder kaum bekannten Werken früherer Jahrhunderte. Im Mittelpunkt aber steht unverrückbar Johann Sebastian Bach.

Willy Tappolet

GRAZ: Den edlen Kern unseres Musiklebens bilden nach wie vor die Sinfoniekonzerte unseres *Städtischen Orchesters* unter der Leitung von *Oswald Kabasta*. Es ist staunenswert, was dieser noch junge Dirigent im Laufe der jüngsten Zeit geleistet hat. Ein beschwingtes rhythmisches Talent, eine außerordentlich feine Hand für dynamische Schattierungen und vor allem die hervorstechende Begabung für organische Gliederung und Deutlichmachung thematischer Zusammenhänge bewirken, daß so manches auch für Graz nicht mehr neue Werk dennoch den

Charakter des Neuen zu erwecken imstande war. Aufzählungen von Einzelheiten kann ich mir ersparen: was in Graz neu ist, ist in der großen Welt nicht neu. Dafür kann nicht Kabasta, sondern die Generation vor ihm ... Daß z. B. »Don Quixote« von Richard Strauß sozusagen örtliche Neuheit ist, daß die Ouvertüre zu »Belfagor« von Ottorino Respighi als fesselnde Kostprobe für die ganze Oper entschädigen muß, ist großes Verdienst für den Dirigenten, weniger großes für die Umstände, unter denen seit langem hier Musik gemacht wurde. Noch einer Tat ist zu gedenken: Kabasta führte Solistenkonzerte mit Orchesterbegleitung in Graz als regelmäßige Kunstveranstaltungen ein, Genüsse, die man seit Jahrzehnten hier vermißte und vorher nur sporadisch kannte. Pfitzners h-moll-Violinkonzert op. 34, musterhaft gespielt von der Wienerin *Christa Richter*, Beethovens c-moll op. 37 (Solist: *Guido Peters*) leiteten den ersten derartigen Abend verheißungsvoll ein. *Otto Hödel*

HALLE a. d. S.: Die »Philharmonie« eröffnete ihre Konzertperiode mit allbekannten Werken, in neue Beleuchtung gerückt durch *Wilhelm Furtwängler*, der an der Spitze seines Leipziger Gewandhausorchesters stand. Unvergängliche Eindrücke erweckte unter ihm die Pastoral-Sinfonie. Die Egmont-Ouvertüre wurde zur Neuschöpfung. Die zwei ersten städtischen Sinfoniekonzerte unter *Erich Band* brachten u. a. Pfitzners Ouvertüre zu Kleists »Kätchen von Heilbronn«, Brahms' Erste, R. Straußens Macbeth und Regers Serenade op. 95; das dritte bot alte, wenig oder gar nicht bekannte Werke von Heinrich Stölzel, dem Gothaer Zeitgenossen Bachs, eine hübsche Ballettmusik Jomellis in der Bearbeitung des Dirigenten, die D-moll-Sinfonie von Friedemann Bach, vier Stücke aus »Verwandlung Aktakons in einen Hirsch« von K. v. Dittersdorf, das Klarinettenkonzert von Mozart und die Sinfonieconcertante von Haydn. Von den Solisten erntete vor allen *Walter Gieseking* Begeisterung. Auch unser Klarinettist *Max Baum* verdiente vollauf den stürmischen Beifall. *Emil Telmányi* vermochte mit Carl Nielsens Violinkonzert nicht recht zu zünden. Von reisenden Quartetten ließen sich das *Klingler-Guarneri*- und das *Gensel-Quartett* aus Leipzig hören. Das letztgenannte bereitete mit Werken von Neutönern mehr Belustigung als Erbauung.

Martin Frey

HAMBURG: In den *Händel-Festtagen* hat es an drei Tagen neben einer glänzenden »Makkabäus«-Darlegung auch Seltenheiten gegeben, unter *Karl Mucks* und *Eugen Papsts* Leitung. Man führte die (um ein Viertel gekürzte) »Wassermusik« auf, die wider Erwarten — sie war in 100 Jahren philharmonischer Konzerte hier nur einmal (1872) beachtet worden — mehr als bessere Unterhaltungsmusik höfischer Richtung zu wirken in der Lage war. Dann das dreiviertelstündige Schäferspiel »Apollo und Daphne« (in Notholts Bearbeitung), ein Seitenstück zur »Lucrezia«-Kantate, nur weniger leidenschaftlich durchwogt, aber voll Köstlichkeiten im Einzelschmuck, die über die Langatmigkeit hinweghören ließen. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Unser in dieser Musiksaison stark flutendes Konzertleben hatte uns in den Spitzenleistungen unserer *Städtischen Opernhauskapelle* unter *Rudolf Krasselts* beherrschender Führung manches Neue zu bieten. *Richard Wetz's* B-dur-Sinfonie op. 48 bleibt strengster Originalität wohl manches schuldig, überzeugt aber durch ernste und gediegene musikalische Arbeit. *Walter Gieseking* spielte mit dem ihm eigenen Esprit A. Honeggers Concertino für Klavier und Orchester, eine mit allerlei ausgetüftelten Klangkuriosa und atonalen Würzen aufgetakelte, musikalisch belanglose Burleske. Dagegen wurde die Variationensuite über ein altes Rokokothema von Josef Haas mit ihrem geistvollen, herzerfreuenden Humor und ihrer schwärmerischen Versonnenheit auch dem musikalischen Feinschmecker zu einem Erlebnis. Impressionistische Nippes, zur Groteske neigend, vereinigten sich in *Kurt Weills* »Quodlibet«. Von blut- und glutvollem Inhalte war der von *Elli Sendler* mit Inbrunst vertretene »Dritte Liederkreis« von *Georg Vollerthun*.

Albert Hartmann

KÖNIGSBERG: Die Sinfoniekonzerte stehen augenblicklich im Zeichen des Wettkampfes um die Nachfolgeschaft *Kunwalds*. Nicht weniger als acht Namen sind auf die engere Liste der Bewerber gekommen. Die endgültige Wahl wird also schwierig sein. Bis jetzt haben wir kennen gelernt: *José Eibenschütz*, den durch jahrzehntelange Praxis hindurchgegangenen gewiegten Könner, Dr. *Meyer-Giesow* (augenblicklich in Oberhausen tätig), einen trotz seiner Jugend technisch bereits erstaunlich überlegenen, feinen und temperament-

vollen Musiker, *Jascha Horenstein*, der vielleicht sogar den Anspruch auf die Bezeichnung eines genialen Stabführers machen kann, und *Eugen Jochum* aus Kiel, ebenfalls außergewöhnlich begabt, wenn auch, was bei seinen 25 Jahren immerhin erklärlich, noch nicht völlig ausgereift. Dieses waren wenigstens die Eindrücke, die man in den Königsberger Konzerten gewann. Von Neuheiten gab es für uns *Wilhelm Webers* »Streichmusik«, ein technisch höchst kunstvolles Stück, doch ohne sonderliche Empfindungstiefe, typisches Produkt der neuen Sachlichkeit. Starken Eindruck machte *Nielsens* vom Frankfurter Internationalen Musikfest bekannte 5. Sinfonie, weniger *Resphigis* »Fontana di Roma«. Kurz vermerkt sei noch das erste Konzert des »*Bundes für neue Tonkunst*«, in dem *Eduard Erdmann* neue Klaviermusik von *Jarnach*, *Křenek*, *Hindemith* und *Nielsen* spielte. *Otto Besch*

LONDON: Bedeutend war der Monat Dezember für unser Musikleben dieses Jahr nur durch die in meinem vorigen Bericht erwähnte, von beispiellosem Erfolg begleitete Aufführung der Berliner Philharmoniker. Doch wurde das letzte Zucken der Herbstsaison noch durch ein Konzert der Londoner Philharmonic Society belebt, das mit Busonis Tanzwalzer anfing und mit drei spanischen Tänzen von *Granados*, für Klavier geschrieben und von Sir *Henry Wood* mit erfahrener, aber schwerer Hand orchestriert, aufhörte. Zwischen diesen beiden Stücken jedoch bot die Londoner Erstaufführung der 7. Sinfonie *Sibelius*' das Hauptinteresse des Abends. Ein edles Werk, das einen bedeutend befriedigenderen Eindruck machte als die vor einem Jahr gespielte Sechste. Schien die letztgenannte ein etwas anämisches Produkt des Gehirns, diese Einsätzige verbreitete eine Wärme, die selbst die etwas eigenartig und schematisch auf Skalen aufgebaute Thematik durchglühte. Eine etwas außer der gewöhnlichen Bahn liegende Aufführung war ein »*Golden Legend*« genanntes Mysterium-Singspiel von *Cedar Paul*, in dem *Suzannah Jacobson* und *Ursula Greville* abwechselnd den englischen Text der Weihnachtslegenden sprachen und altfranzösische Lieder aus den Sammlungen von Classon, Weckerlin und Yvette Guilbert in tadellosem Französisch sangen. Eine stimmungsvolle und in ihrer schlichten Art überzeugende Darbietung.
Das *London String Quartett* spielte unter seinem neuen Leiter *John Pennington* sämtliche Beethoven-Quartette gediegen, aber ohne jede Genialität. Einen großartigen Eindruck machte Kodalys »Psalmus Hungaricus« mit *Stewart Wilson* als Solotenor und dem Philharmonischen Chor unter *Kennedy Scott*. Es gehört ohne Zweifel zu den schönsten Chorwerken der Neuzeit, der es technisch nur bedingt angehört. Es kommen zwar einige polytonale Stellen vor, im großen und ganzen aber wurzelt es stark in der Tradition, der es trotzdem neue Klänge und vor allem starke, individuelle Empfindung abzuringen vermag. Erwähnen wir noch einen Klavierabend des fein-meißelnden, rhythmisch-elastischen, anschlagsreichen Pianisten *Sunterlin* und endlich die sogenannte »Musik aus dem Äther«, die uns Professor *Theremin* in der Albert Hall vorführte. *L. Dunton Green*

MADRID: Nachdem Felipe Pedrell, den man nicht mit Unrecht den »spanischen Glinka« genannt hatte, vor fünf Jahren, vergrämt über die Nichtbeachtung durch das offizielle Spanien, in Barcelona fast ganz vereinsamt gestorben war, drohte seinem bedeutendsten Schüler und Nachfolger, *Manuel de Falla*, dasselbe Schicksal, wenn nicht das Ausland — englische, französische und deutsche Verleger sowie das russische Ballett — sich seiner Werke angenommen und seinem Namen Glanz verliehen hätten. Auch in Spanien begann man endlich, namentlich auch infolge einer etwas aufdringlich geführten Pressepropaganda, sich mehr um Falla zu kümmern, und nachdem bereits die Vaterstadt Kadiz und die katalanische Metropole Barcelona Falla-Feste veranstaltet hatten, durfte die Landeshauptstadt Madrid nicht mehr zurückstehen, wo es galt, eine Größe der heimischen Tonkunst zu feiern. Seitdem auch in Spanien — nach italienischem Vorbild — die nationale Begeisterung überzuschäumen beginnt, konnte es sicher sein, daß man Falla eine großartige Huldigung bereiten werde, wenn er kam, seine Werke im Konzertsaal persönlich vorzuführen. Das Fest wurde eingeleitet mit einem Empfang beim Madrider Oberbürgermeister im Rathaus, wobei Falla offiziell begrüßt und ihm zu Ehren von der guten Stadtkapelle unter Leitung des vortrefflichen *R. Villa* Bruchstücke aus der Oper »La vida breve« und dem Ballett »El sombrero de tres picos« gespielt wurden. Zwei Tage später fand das eigentliche Festkonzert im »Palacio de Musica«, dem neuerbauten Konzertsaal, statt, wo ein von Lassalle gegründetes großes Sinfonieorchester seit vorigem Jahre wirkt.

Hier dirigierte Falla ein überreiches, aus vier Teilen bestehendes Programm; zuerst Bruchstücke aus der Oper »El Amor Brujo«, dann — selbst Cembalo spielend und dirigierend — das neue Konzert für Cembalo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Violoncello, ferner (unter Mitwirkung des feinsinnigen katalanischen Pianisten englischer Abstammung *Frank Marshall*) die Suite »Noches en los Jardines de España« für Klavier und Orchester und endlich die Konzertfassung des Puppenspiels »El Retablo de Maese Pedro« mit den vorzüglichen Solisten Frau *Galatti* und Herren *Marti* und *Dominguez*. Sämtliche Mitwirkende wurden enthusiastisch gefeiert.

Über das Problem Manuel de Falla läßt sich schwer in kurzen Worten reden, und ich muß deshalb auf meine ausführliche, von ihm selbst mit freundlichen Worten der Anerkennung bedachte Studie über ihn in »Musical Quarterly«, Neuyork (Oktober 1926) verweisen. Hier möchte ich nur betonen, daß Falla mir am erfreulichsten dort zu sein scheint, wo er sich der andalusischen Volkstradition, d. h. arabischen und zigeunerischen Elementen, anschließt, wie in »Amor brujo« (von dem auch ein Satz wiederholt werden mußte), »Vida breve«, dem Ballett und der Klaviersuite. Im Gegensatz zu diesen sinnlicher wirkenden Werken steht seine neuere, ganz auf Klangaszese eingestellte Richtung, die sich in dem Puppenspiel und viel radikaler noch im Cembalokonzert auswirkt. Bei aller Hochachtung vor der liebenswürdigen Persönlichkeit des trotz aller Ehrungen einfach-bescheidenen Meisters möchte ich doch betonen, daß ich für diese Art von gewollter »Primitivität« (nicht zu verwechseln mit genialer Einfachheit) wenig Sinn habe. Etwas vom Geiste mittelalterlichen Zelotismus, mönchisch-inquisitorischer Art wird hier wieder wach, der Geist der fanatischen Isabella »der Katholischen« und des finsteren Philipp II. Es riecht nach Ketzerverbrennung . . . Und bald wird man auch die musikalischen Ketzer, die nicht auf den alleinseligmachenden Manuel schwören, feierlich auf dem Marktplatz zu Madrid verbrennen! Dixi et salvavi animam meam.

Edgar Istel

MAINZ: Der *Mainzer Männergesangverein* hat sein diesjähriges großes Konzert unter das Zeichen Busonis gestellt. Das *Städtische Orchester* und namhafte Solisten waren gewonnen. Eingeleitet wurde das unter Kapellmeister *August König* stehende Konzert durch die Ouvertüre »Die Entführung aus dem Serail« mit dem Konzertschluß von Busoni. Fünf Lieder Busonis trug der Bassist Dr. *Hermanns* (Berlin) vor. Sie zeigen Busonis Werdegang vom 9. bis zum 57. Lebensjahre. Das im 9. Jahre komponierte Ave Maria läßt bereits die Eigenart Busonis erkennen, die ihm zeitlebens treu geblieben ist. Die »*Jahreszeiten*« für Männerchor, Tenor-, Bariton- und Baßsolo und Orchester — *Uraufführung* — wurden in *italienischer* Sprache gesungen. Zu diesem Zwecke hat der Chor sich von einer italienischen Sprachlehrerin in die Mysterien der italienischen Sprache einweihen lassen. Und man muß dem Verein bestätigen, daß er hierdurch ein interessantes Problem gelöst hat. Die »Jahreszeiten« — die Komposition entstammt aus der Frühzeit des Meisters — sind kein kompliziertes Tonwerk. Sie sind das Bekenntnis einer schönen Seele zur Gottesnatur und zur reinen Menschenliebe. Die schlichte musikalische Form, in der sich das Opus darbot, ist als eine willkommene Bereicherung der Chorliteratur zu betrachten. Eine geeignete deutsche Übersetzung soll erfolgen. Als Solisten beteiligten sich Tenorist *Rono* (Wiesbaden), Baritonist *Permann* (Frankfurt a. M.) und Dr. *Hermanns* erfolgreich. Den Schluß des durch Rundfunk verbreiteten Konzerts bildete Busonis »Indianische Fantasie« für Klavier und Orchester. Der bekannte Busoni-Schüler *Edward Weiß* spielte mit erstaunlichem Geschick und erntete außergewöhnlichen Beifall.

Ludwig Fischer

NÜRNBERG: In den Konzerten des *Philharmonischen Vereins* brachte *Ernst Wendel* verschiedene Erstaufführungen: Respighis unterhaltsame »alte Tänze und Weisen«, Ambrosius' »Eleusisches Fest«, Orchesterimpressionen von Delius, ein Violinkonzert von *Paul Juon* mit *Gustav Lenzewski* als Solisten und *Josef Rosenstocks* pathetisches Klavierkonzert, dem *Walter Gieseking* mit turbulentem Schwung einen schönen Erfolg verschaffte. Wie man in Nürnberg moderne Musik pflegen sollte, das zeigte der begabte *Adalbert Kalix* in einem eigenen Sinfoniekonzert mit Béla Bartóks Tanzsuite und der *Uraufführung* einer sinfonischen Fantasie von *Hubert Keßler*; ein bombastisches Werk, überladen in seiner dick instrumentierten, linearen und vielfach atonalen Faktur, aber auch ein Dokument starker, musikantischer Begabung, die letzten Endes doch noch irgendwie im Romantischen verwurzelt ist.

Anton Hardörfer, der leider nach Essen übersiedelt, wagte mit dem »*Verein für klassischen Chorgesang*« nach jahrzehntelangem Klassikerkult eine Aufführung von Honeggers »König David«. Das Werk löste in seiner überaus seltsamen Stilmischung ebensoviel Bewunderung wie Enttäuschung aus. Die *Nürnberger Lehrer* holten aus dem Jubeljahre von Beethoven unter *Fritz Binder* die längst erwartete Aufführung der Missa solemnis nach. Ein neubegründeter »*Demmer-Chor*« versuchte es als »Verein zur Pflege neuer Musik« zunächst mit Rich. Wetz und Paul Graener. Der »*Verein zur Pflege alter Musik*« veranstaltete einen sehr liebevoll vorbereiteten Bach-Abend mit *Günther Ramin* am Cembalo. Vom *Kulturverein* hörte man einen Liederzyklus für Frauenchor von E. Lendvai, der noch merklich an Vorbilder Humperdincks erinnert, und die schwerterklirrende Männerchorballade »König Laurin« von Fritz Volbach, die mit allzu großem Tamtam die Manen Rich. Wagners heraufzubeschwören sucht. Dem *Nürnberger Streichquartett* ist die endliche Bekanntschaft mit Szymanowski zu verdanken, dessen widerhaariges, stark polytonales, aber sehr interessantes C-dur(!?)-Quartett eine hervorragende Aufführung erlebte.
Wilhelm Matthes

OSNABRÜCK: Der *Lehrergesangverein*, dessen rühriger und aufstrebender Leiter Musikdirektor *Volkmann* ist, führte die »Ode an den Tod« für großes Orchester und Männerchor von *Woyrsch* erfolgreich urauf. Woyrsch ist Straußianer, seine Melodik allerdings intensiver im Ausdruck und stark verinnerlicht. Um die Hölderlinschen Worte rankt sich ein sinfonisches Gebilde von ausgeglichenen architektonischen Maßen. Gleichzeitig wurden die »Variationen über Prinz Eugen« für Männerchor, Bläser und Schlagzeug von Bernhard Sekles erstaufgeführt, die solchen Beifall fanden, daß sie wiederholt werden mußten. *Hans Paul Passoth*

ROSTOCK: Hier muß einmal an erster Stelle der hochstrebenden Arbeit des Musikvereins 1865 unter *Karl Reise* gedacht werden mit der Erstaufführung von Pfitzners romantischer Kantate »Von deutscher Seele«, die unter Mitwirkung namhafter Solisten (Frau *Thormann-Osten*, *Agnes Leydhecker*, *H. Ramms*, *J. Gleß*) tiefen Eindruck machte. Mitwirkende und Zuhörer standen ganz im Banne der romantischen Schöpfung, die wie ein Wunder in unsere harte Zeit hereinragt. Das Abonnementskonzert unter *Schmidt-Belden* brachte zwei Erstaufführungen: Schuberts 2. Sinfonie B-dur und Zarathustra von R. Strauß. *G. Kulenkampff* war der Solist des Abends mit einer Rhapsodie von Ravel und einem Violinkonzert von Busoni. Seine Meisterschaft fand begeisterten Beifall; aber man hätte doch neben den Virtuosenleistungen auch gern ein Werk von höherem und innerem, vor allem deutschen Gehalt gehört. — Prächtig war ein Liederabend von *Paul Graener*, der zu *Lotte Meusels* ausdrucksvoll beseeltem Gesang seine Lieder selber am Flügel begleitete. Die *Niederdeutsche Woche* widmete eine besondere Veranstaltung der mecklenburgischen Kammermusik (Klavierquintett des Schweriner Kamermusikers *R. A. Kirchner*, Klaviertrio des Rostocker Kammermusikers *C. F. Pistor*, dazu plattdeutsche Lieder von *E. Mattiesen* vertont). Bei dieser Gelegenheit ist auch zu erwähnen, daß die Rostocker Erstaufführung von Barlachs »Sündflut« ihr eigenes Gepräge durch eine stimmungsvolle Musik Mattiesens erhielt, die dem Geiste der Dichtung entsprang und zur Gesamtwirkung wesentlich beitrug. — Das Gastspiel einer russischen Sänger- und Lautenistengruppe unter Professor *Lubimoff* (Moskau) führte Lieder aus Groß- und Weißrußland, Krim, Ukraine, Mittelasien, Kaukasus, aus dem Jakuten- und Burjatenland vor Auge und Ohr und bot einen dankenswerten Überblick.
Wolfgang Golther

WIEN: Die *Philharmoniker* und *Furtwängler* haben sich endlich gefunden, zur ehrlichen Genugtuung aller wahren Musikfreunde, die mit diesem Datum am liebsten eine neue Zeitrechnung des musikalischen Aufschwunges datieren möchten. Allerdings, damit die künstlerische Rechnung auch wirklich stimmt, muß aus der Verbindung der beiden Faktoren — der scharfumrissenen Dirigentenpersönlichkeit und des Orchesters, dessen Stil und Charakter etwas organisch Gewordenes darstellen —, muß aus dieser Verbindung, die derzeit eine mehr äußerliche ist, eine geistige und gefühlsmäßige Durchdringung werden. Einstweilen scheint der Stromkreis wechselseitiger Anregungen noch nicht ganz geschlossen; das Orchester folgt dem berühmten Dirigenten, ohne daß diese Gefolgschaft künstlerische Selbstverständlichkeit wäre. Neben den Abonnementskonzerten haben sich sogenannte »außerordentliche« phil-

harmonische Matineen eingebürgert, die sich mehr und mehr unter fremde, zufällige Patronanzen stellen. So wurde einmal unter *Paul Kerbys* lebhafter, allzu lebhafter Leitung für englische Musik Propaganda gemacht, für solide, deskriptive Gentleman-Kompositionen von Elgar, Holst und Delius; dann wieder gab's ein interessantes Konzert mit *Erich Kleiber* am Dirigentenpult. Auf dem Programm stand Mahlers 4. Sinfonie, die man hier, noch aus Mahlers Zeiten, leichter, spielerischer, tänzerischer im Ohre hat. Indessen, es läßt sich nicht leugnen, daß die Gewichtigkeiten, Dehnungen, Unterstreichungen, die der Dirigent in das Werk hineintrug, gleichfalls ihren Sinn, ihre Logik hatten und daß der originelle Interpret seine Interpretation jedenfalls mit größter Eindringlichkeit und Überzeugungskraft zur Geltung zu bringen wußte. Im Grunde ist ja jedes Zeitmaß richtig, das vom Wiedergebenden wirklich erfühlt und erlebt wurde.

Seit *Furtwängler* das Zepter in den *Philharmonischen Konzerten* führt, ist's aus mit der traditionellen Ruhe dieser musikalischen Sonntagmittagsfeierstunden. Die Abonnenten sollen sich für Stimmführungshärten, für schroffe, über den Tonalitäten schwebende Klanggebilde und was es sonst noch an neuzeitlichem Spuk gibt, begeistern. *Hindemiths* »Konzert für Orchester« op. 38 macht's ihnen nicht allzu schwer, denn aus allem akustisch Ungewohnten und dissonanzig Gepfefferten spricht das hinreißende Temperament des Autors seine eingängliche und verständliche Sprache; Triumph seines spielerisch inspirierten Geistes, seiner Einfallskraft, seiner motorischen Energien. Furtwänglers Autorität und die grandiose Wiedergabe durch das Orchester taten ein Übriges, so daß der Widerstand der unentwegt konservativen Gesinnung gerade nur durch die Zähne einer Handvoll Zischer die sozusagen platonische Rechtsverwahrung ihres Geschmacks anmeldete. Erst in tendenziöser Zeitungsperspektive wurden aus dem pipsenden Mäuslein kreisende Oppositionsberge. — *Rudolf Nilius*, Leiter des Tonkünstler-Konzertzyklus, eine typisch österreichische Musikantennatur, geht mit Vorliebe in der heimischen Musiklandschaft botanisieren, um Raritäten oder verborgene Talente aufzuspüren. So entdeckte er kürzlich eine mit Eisen und Blech gepanzerte viersätzige Sinfonie von *Lothar Riedinger*, von einem so gut wie noch gar nicht aufgeführten Komponisten. Ein ungebärdiges Jugendwerk, bei dem es gehörig drunter und drüber geht, formlos und nicht sehr wählerisch; Talentprobe eines Talents, das noch der Klärung harrt. Der Sinfonie folgte als reizende Pikanterie *Ernst Tochs* »Spiel für Blasorchester«, diese vergnügten musikalischen Militärhumoresken, die ihrer amüsanten Wirkung sicher sind. — Unter den *Uraufführungen*, die der »*Wiener Männergesangsverein*« in seinem Weihnachtskonzert bescherte, figurierte auch *Franz Schubert* mit einer Kantate »Wer ist groß?« für Männerchor mit Orchesterbegleitung und Baßsolo; ein Jugendwerk des Meisters, das sich rechtschaffen an die Allgemeinheiten der Gattung anlehnt und seine Entstehung kaum einer besonders inspirierten Stunde zu verdanken hat. Eine weitere Schubert-Uraufführung entpuppte sich als erste Wiedergabe einer recht fragwürdigen Bearbeitung von *Ferdinand Habel*, der das Lied »Dem Unendlichen« für Männerchor, Altsolo, Orgel- und Orchesterbegleitung arrangiert hat. Die Potenzierung der Klangmittel schadet der inneren Wirkung des genialen Gesangsstückes. Solange der Klavierbaß der Originalbegleitung donnerte, hörten wir Posaunenchor dem Unendlichen in die Unendlichkeit entgegenhallend; nun, da wirkliche Posaunen blasen, erfüllt sich der Effekt kaum in der Endlichkeit. Gleichwohl bewährte sich hier wie in den anderen Vortragsstücken die rühmlichst bekannte Gesangskultur des Vereines, ebenso wie die feinfühlige Taktik seiner Führer, der Chormeister *Luze* und *Großmann*. Ähnliches gilt für die Festkantate »Preiset den Herrn« von *Anton Bruckner*, die aus langjähriger Verschollenheit hervorgezogen wurde; eine Gelegenheitskomposition, gläubig und naiv in der Entfaltung feierlich offiziellen Prunks, aber doch wohl stärker in der Gesinnung als in der Eingebung. Bruckner schrieb die Kantate für die Feier der Grundsteinlegung des Linzer Domes im Auftrag seines Protektors, des Bischofs Franz Josef Rüdiger. Sie wurde 1862 von der Liedertafel »Frohsinn« zur Aufführung gebracht.

Heinrich Kralik

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

»Im Koffer« ist der Titel einer neuen Oper von *Karl Navratil*, deren Textbuch *Frede Obolenski* verfaßte.

OPERNSPIELPLAN

DUISBURG: Noch kurz vor der Jahreswende wurde kund, daß Oberbürgermeister Dr. Jarres und die Leitung des Stadttheaters (Intendant Dr. Schmitt) mit dem Allgemeinen Deutschen Musikverein Verhandlungen zwecks Veranstaltung einer Opernfestspielwoche im Sommer 1929 gepflogen haben. Nunmehr liegt das Ergebnis vor. Im Interesse einer Befruchtung des musikdramatischen Schaffens wird der *Allgemeine Deutsche Musikverein* ein Preisausschreiben erlassen. Die Duisburger Oper wird aus der Reihe der Einsendungen drei vom Allgemeinen Deutschen Musikverein vorgeschlagene Werke zur Uraufführung bringen und mit nur eigenen Kräften besetzen. Weiterhin sollen drei selten auf deutschen Bühnen erscheinende wertvolle Opern aus dem laufenden Repertoire der Duisburger Oper angeschlossen werden. Siegmund v. Hausegger, der Vorsitzende des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, hat den Plan mit Freuden aufgegriffen, und auch das Kultusministerium wird die große künstlerische Angelegenheit stützen. Den Opernaufführungen sollen mehrere kammermusikalische Morgenfeiern vorangehen, deren zur Uraufführung vorgesehene Werke auch nur von einheimischen Künstlern bestritten werden sollen. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Opernkomponisten müssen die noch nicht aufgeführten Kinder ihrer Muse bis zum 1. August 1928 beim Schriftführer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Herrn Hermann Bischoff, München, Haydnstr. 6[1] (Klavierauszug, Textbuch und möglichst Partitur) eingesandt haben. Auch ist dort alles Nähere zu erfahren. Der Prüfungsausschuß wird sich aus einer Reihe der bedeutendsten, nicht auf eine Richtung eingeschworenen Sachverständigen zusammensetzen. *Max Voigt*

HANNOVER: Die Städtischen Bühnen haben für diese Spielzeit die Oper »Beatrys« von *Ignaz Lilien* (Text von *Hermann Teyerlink*, deutsch von *Walter Klein*) zur *deutschen Uraufführung* angenommen.

PARIS: Für 1928 ist von der *Berliner Staatsoper* ein Mozart-Zyklus unter *Bruno Walter* im Théâtre National de l'Opéra geplant. Zur Aufführung sollen gelangen in italienischer Sprache: Die Entführung aus dem Serail, Figaros Hochzeit, in deutscher die Zauberflöte und in französischer Don Juan und Cosi fan tutte.

* * *

Die *Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst e. V.* hat eine Wander-Kammer-Oper unter der künstlerischen Leitung von *Erich Freiherr Wolff v. Gudenberg* (Erich Anders) sowie unter musikalischer Leitung von *Hans Chemin-Petit* und der Regie von *Hans Holtorf* nach ihrem Debüt im Renaissance-Theater in Berlin in die Provinz gehen lassen und starke Erfolge speziell in Schlesien, Grenzmark, Polen erzielt. Das Repertoire sind zwei kleine Kammeropern »Der gefangene Vogel« von Karla Höcker, Musik von Chemin-Petit und »Der verliebte Gesangsmeister« von Helene Federn, Musik nach der Berliner handschriftlichen Partitur zu Pergolesis »Il maestro di musica« zusammengestellt und frei bearbeitet von Erich Anders.

KONZERTE

Artur Honegger hat eine Sportsinfonie »Rugby« vollendet.

Pietro Mascagni beendete die Musik einer »Hymne an die Arbeit«, deren Text von *Edmondo Rossoni* stammt.

TAGESCHRONIK

Das *Internationale Musikamt in Wien*, über das die »Musik« in Heft XIX/10 berichtete, geht nunmehr daran, eine für alle Fragen der Musikpflege und Musikerziehung eingerichtete »*Internationale Auskunftsstelle für Musik*« ins Leben zu rufen. Dieselbe wird — zugleich als statistische Zentrale — berufen sein, in allen musikalischen Angelegenheiten sowohl von Verbänden, Einzelpersonen, öffentlichen wie privaten Instituten und Einrichtungen als auch Veranstaltungen (Kongressen, Musikfesten und dergleichen) den Auskunftsuchenden, insbesondere auch den musikalisch Berufstätigen und ihren Verbänden, als Berater und Helfer zur Seite zu stehen. *Anfragen* sind zu richten *an das Internationale Musikamt in Wien I., Universitätsplatz 1.*

Der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* wird seine diesjährige Tagung vom 1.—6. Oktober in *Darmstadt* abhalten und dabei gleichzeitig sein 25jähriges Bestehen festlich begehen.

Die staatliche *Prüfung für Privatmusiklehrer* für Berlin ist für die Tage vom *20. bis zum 24. März* festgesetzt worden. Meldungen sind bis zum 15. Februar an das Provinzial-Schulkollegium in Berlin-Lichterfelde, Zehlendorfer Straße 52, unter Beifügung der erforderlichen Zeugnisse und Nachweise zu richten.

Die Rundfunkgesellschaft »Deutsche Welle« führte vom Januar an eine das ganze Jahr hindurch laufende Vortragsreihe »Einführung in das Verstehen von Musik« ein. In dieser Reihe wird das musikalische Werk zum ersten Male nicht konzertmäßig dargeboten, sondern Erziehung zur Musik als Arbeitsgemeinschaft durchgeführt. Die Kurse beginnen mit Volkslieduntersuchungen, gehen stets vom praktischen Beispiel aus und führen in allmählicher Steigerung bis zu den großen Formen. Leiter dieses Lehrganges ist Professor Dr. *Hans Mersmann*. Es findet wöchentlich ein Vortrag, und zwar Mittwoch Nachmittag in der Zeit von 16.30—17.00 Uhr statt.

Die *2. Musikwoche der Deutschen Musikstudentenschaft*, die mit der 3. Tagung (24. Februar) der D. M. St. verbunden ist, findet in *Köln am Rhein* vom *23.—27. Februar 1928* statt. Näheres ist bei der Deutschen Musikstudentenschaft, Berlin-Charlottenburg, Fasanenstraße 1, Zimmer 23, zu erfahren.

Eine Sommer-Musikhochschule für Ausländer wird Juli bis Oktober dieses Jahres unter dem Patronat des italienischen Unterrichtsministeriums in *Capri* errichtet werden. Zum Leiter und zum Lehrer der Kompositionsklasse ist *Ottorino Respighi* ernannt. Die Klavierklasse leitet Ernesto Consolo. Die anderen in Aussicht genommenen Lehrer sind: Mario Curti (Violine), Arturo Bonucci (Violoncell), Ada Sassoli (Harfe), Elsa Respighi-Olivieri (Gesang), Vito Carnevali (Korrepetition) und Aldo Oberdorfer (ital. Sprache). Es wird sich natürlich ausschließlich um Perfektionskurse für Fortgeschrittene handeln.

Der *Verband der Krefelder Musiklehrer* (gegr. 1920, Vorsitzender: Rudolf Siegel) ist auf einstimmigen Beschluß der Mitgliederversammlung vom 27. November dem »Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« e. V. (Sitz Berlin W 57) als Ortsgruppe beigetreten.

Kultusminister Dr. Becker hat angeordnet, daß die Stipendiaten der »Studienstiftung des Deutschen Volkes« mit Wirkung vom Wintersemester 1927/28 an von sämtlichen Hochschulgebühren (Kolleggeld, Studiengebühr und Ersatzgeld) befreit sind. *Eine ähnliche Bestimmung* ist für die Studenten ergangen, die sich auf die Prüfung für das *künstlerische Lehramt* vorbereiten und daher an einer *Kunsthochschule* studieren.

Das Defizit am Würzburger Stadttheater veranlaßte den Oberbürgermeister Dr. Löffler, den Vorschlag zur Gründung eines »*Mainischen Städtetheaters*« zu machen, das neben den Städten Würzburg, Aschaffenburg, Schweinfurt, Bamberg, Kitzingen auch die Badeorte Kissingen und Mergentheim umfassen soll.

Zu dem *internationalen Preisausschreiben der Columbia Gramophone Company* zur Gewinnung sinfonischer Orchesterwerke erfahren wir, daß die Preise von insgesamt 20 000 Dollars als Garantie bei dem Bankhaus J. P. Morgan in Neuyork eingezahlt worden sind. Die näheren Bedingungen des Preisausschreibens sind durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W 8, Wilhelmstr. 57/58 zu erfahren, die für die Zone Deutschland und Holland zuständig ist.

Siegmund von Hausegger ist mit dem Titel und Rang eines *Geheimen Rates* ausgezeichnet worden.

Die Stadt *Hamburg* hat ansäßlich des 50jährigen Künstlerjubiläums von *Willy Burmester* einer Straße am Stadtpark den Namen *Willy Burmester-Straße* gegeben.

Der Berliner Musikpädagoge und -forscher, *Gustav Lenzewski sen.*, feierte kürzlich seinen *70. Geburtstag*. Als einer der ersten in Berlin setzte er sich mit ganzer Kraft für die musikalische Renaissance ein, indem er mit der von ihm gegründeten und geleiteten »Gesellschaft zur Pflege alter Musik« in Konzertsaal und Kirche 20 Jahre hindurch vergessene Musikschätze, speziell des 17. und 18. Jahrhunderts, zu öffentlicher Aufführung brachte.

Generalmusikdirektor *Gustav Brecher* wurde auf weitere fünf Jahre (1929—1934) als *leitender Operndirektor* für die *Städtischen Bühnen* in *Leipzig* verpflichtet. — Der Generalmusikdirektor des Mannheimer National-Theaters, *Richard Lert*, übernimmt die *musikalische Oberleitung* an den *Städtischen Bühnen* in *Breslau*.

Der Musikhistoriker *Ernst Kurth* ist zum *ordentlichen Professor* an der Universität *Bern* ernannt worden. — Zum Nachfolger des am 1. Januar infolge Erreichung der Altersgrenze aus seinem Amt geschiedenen Direktors der *Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, Professor Dr. Wilhelm Altmann*, wurde der bisherige erste Bibliotheksrat Professor Dr. *Johannes Wolf* berufen. — Dr. *Halbig*,

Privatdozent an der Heidelberger Universität, ist als Professor an die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin*, verpflichtet worden; an das gleiche Institut Konzertsänger *Ludwig Ruge* für Stimmbildung und Chorgesang.

* * *

Gegenüber der Erklärung von Herrn Dr. Edgar Istel im Dezemberheft XX/3 der »Musik« stelle ich fest, daß ich das Prioritätsrecht in Fragen der Librettistik für mich gar nicht in Anspruch genommen habe. Von der Existenz eines dasselbe Thema behandelnden Buches von Herrn Dr. Istel hatte ich zur Zeit meiner Arbeiten an den in Rede stehenden Fragen keine Kenntnis; auch heute ist mir das Istelsche Buch noch gänzlich unbekannt. *Wilhelm Virneisel*

AUS DEM VERLAG

Die Firma *Adolph Fürstner, Berlin*, konnte am 1. Januar 1928 auf ein *60jähriges Bestehen* zurückblicken. In ihrem Verlage erschienen früher u. a. die *Richard Wagnerschen* Opern »Tannhäuser«, »Der Fliegende Holländer« und »Rienzi« und in den letzten Jahrzehnten an musikalischen Bühnenwerken insbesondere sämtliche *Richard Straußschen* Opern, *Hans Pfitzners* »Palestrina« und »Das Christ-Elflein«, *Leoncavallos* »Bajazzo«, *Massenets* »Manon« usw.

Unter dem Titel *Film-Musik-Union* hat sich eine Reihe bedeutender deutscher Musik-Verlagsfirmen vereinigt. Die Gesellschaft erstrebt die Förderung der filmmusikalischen Komposition durch Herausgabe praktisch und künstlerisch wertvoller Film-Illustrations-Musik, darüber hinaus die Anregung zur Komposition originaler Film-Musiken, schließlich die Zusammenfassung aller Kräfte für mustergültige Illustrationsarbeit. In die Geschäftsleitung wurden der Musikalienhändler *Otto Pretzfelder* und der Komponist *Marc Roland* berufen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Im Alter von 80 Jahren verstarb *Richard Eilenberg*, ein beliebter Komponist von Märschen und Tänzen für Orchester oder Militärmusik. Er schrieb ein Ballett »Die Rose von Schiras« und mehrere Operetten.

—: Der Geiger, Pädagoge und Musikforscher *Hjalmar v. Dameck* ist im 64. Lebensjahr gestorben.

BRESLAU: Im Alter von 67 Jahren verschied der Komponist *Amadeus Wandelt*. Er hinterläßt eine Fülle von Werken, von denen hier nur seine »Versunkene Glocke« und »Odysseus« genannt seien.

DRESDEN: Der Klavierpädagoge Professor *Otto Urbach* ist, 56 Jahre alt, verstorben.

PRAG: *Heinrich Rietsch*, der Prager Musikhistoriker und diesjährige Rektor der deutschen Universität ist im 67. Lebensjahre einem schweren Leiden erlegen. Rietsch ist ein geborener Deutschböhme, studierte bei Hanslick und Adler in Wien und gehörte der Prager philosophischen Fakultät seit 1900 an. Er war einer von den wenigen Musikgelehrten unserer Zeit, die es verstanden, historische Materien und selbst philologische Arbeiten mit lebendigem Gegenwartsgefühl zu durchfluten und aus dem Organischen heraus zu entwickeln. Davon zeugen seine Werke musikphilologischen Inhalts, wie »Die deutsche Liedweise« und »Die Grundlagen der Tonkunst«, sowie mehr als hundert Abhandlungen. Bald nach Erscheinen seines Buches »Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts« war er der erste, der sich in Vorlesungen mit der Struktur der Regerschen, der Schönbergschen Musik und der Kunst eines Igor Strawinskij befaßte. Die Art und Weise, wie er es tat, zeigten seine Sachlichkeit und außerordentliche Objektivität im hellsten Licht. Durch die Ausgabe des Muffatschen »Florilegiums« und des »Concentus« von J. Fux ist die historische Literatur wesentlich bereichert worden. Auch als Komponist kam er jährlich zu Worte; einzelne Kammerwerke, Lieder und die sinfonische Dichtung »Münchhausen« lassen einen tüchtigen Tonsetzer erkennen, den die Grenzen der Romantik umfingen, einen Musiker, den Geschmack und Können auszeichneten. Wir trauern ihm ehrlich nach als einem edlen, gütigen Menschen und aufrichtigen Freund, der allen, die ihm geistig oder seelisch nahe waren, ein unvoreingenommener Kamerad, ein Helfer war. *Erich Steinhard*

—: Der Musikreferent und Redakteur der deutschen Zeitung »Bohemia« in Prag, *Felix Adler*, ist an einem Gehirnschlag verschieden.

ROM: Der Komponist und Kapellmeister *Nadir de Lucia* verstarb am 29. November 1927. Er war der Sohn Ferdinands de Lucia, eines der berühmtesten italienischen Tenöre aus der Hauptschaffenszeit Verdis.

WIEN: Der Baritonist *Helge Lindberg*, aus Finnland gebürtig, der sich schon bei seinen ersten Konzerten in Deutschland große Erfolge gewann, ist, kaum 40 Jahre alt, einer Grippe erlegen.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Friedl, Franz: Tragische Suite. Birnbach, Berlin.
Lüding, Bruno: op. 115 Rheinland-Suite. Suppan, Düsseldorf.
Nordio, C.: Il lago d'amore. Impressione sinf. Ricordi, Milano.
Palmgren, Selim: Nordische Lyrik. 5 Stücke. Schlesinger, Berlin.
Schostakovitsch, D.: op. 10 Sinfonie (f). Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

b) Kammermusik

Jesinghaus, W.: Sonatina brevis p. V. e Pfte. Pizzi, Bologna.
Klopper, Fritz: Sonate (C) f. Vcell u. Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.
Kósa, György: Quartett (Selbstportrait) f. 2 V., Br. u. Vc. Hansen, Leipzig und Kopenhagen.
Kraft, Karl: op. 14 Musik unterm Fenster. Vier Sätze f. 2 V., Klarin., Laute u. KB. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.
Marchand-Bazelaire: Suite p. V. et Vc. Leduc, Paris.
Mortari, V.: Partita (G), p. V. e Pfte. Forlivesi, Firenze.
Müller, Sigfrid Walter: op. 4 Variationen u. Fuge über ein lustiges Thema f. 2 Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Reymond, Henri: Sonate (d) p. V. et Piano. Senart, Paris.
Schmid, Heinr. Kaspar: Serenade f. d. Jugend in 4 Sätzen f. Klav. 4hd. Böhm & Sohn, Augsburg.
Shepherd, Arthur: Sonate (g) p. V. et Piano. Senart, Paris.
Steinberg, Max: op. 16 IIe Quatuor p. 2 V., Alto et Vc. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Tommasini, Vincento: Deuxième Quartetto p. 2 V., Alto et Vc. Senart, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Arban, J. B.: Vollständige Schule f. Cornet à pistons u. Flügelhorn. Hofmeister, Leipzig.
Bartók, Béla: Neun kleine Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.
Bianchini, Emma: op. 4 Natale. Piccola Suite; op. 7/9 Danze della mia bambola; op. 10 Puccettino. Fiaba musicale; op. 11 Cappuccetto rosso. Fiaba music.; op. 12 Il suonatore di piffero. Per Pfte. Ricordi, Milano.
Boslet, Ludwig: op. 36 Sieben neue Festpräludien; op. 37 Introduktion u. Fuge f. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.
Castelnuovo-Tedesco, Mario: 3 Poemi campestri p. Pfte. Forlivesi, Firenze.
Dounis, D. C.: op. 18 Grundlegende Trillerstudien auf wissenschaftl. Basis f. V. Univers.-Edit., Wien.
Dressel, Erwin: Sonate (C) f. Pfte. Hofmeister, Leipzig.
Ehrmann, R.: Impressions de voyage. 10 Pièces p. Piano. Senart, Paris.
Françaix, Alfred: Cinq études p. Piano. Senart, Paris.
Frey, Martin: Reigen und Tänze aus Alt-England f. Pfte. Rahter, Leipzig.
Gaetke, Ernst: 32 tägliche Zungen- und Lippenübungen f. Pos. Zimmermann, Leipzig.
Goedicke, A.: op. 36 60 leichte Klavierstücke. Russ. Staats-Verl. Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Haba, Alois: Vier Tänze f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Hekking, André: Exercices quotidiens p. Vcelle p. la force et l'agilité des doigts. Hérelle, Paris.
Herrmann, Günther: Kleine Suite f. Klav. Vienna-Edition (R. Jamnig), Wien.
Herrmann, Karl: op. 87 Vier Balladen; op. 115 Suite f. d. Jugend. Für Klav. Ders. Verlag.
Hillemacher, Paul: Images d'un temps passé p. Piano. Heugel, Paris.
Jeanneret, Albert: 20 quarts d'heure de lecture à vue p. Piano. Senart, Paris.
Mainardi, Enrico: Fantasia orientale p. Vc. solo. Ricordi, Milano.
Markowitsch, Igor: Noces, 3 pièces p. Piano. Senart Paris.
Mangüé, J. M. L.: Allègre, lent et scherzo p. Alto et Piano. Lemoine, Paris.
Milhaud, Darius: Le Carnaval d'Aix. Fantaisie p. Piano et Orch. d'après Salade Heugel Paris.
Mossolov, A.: op. 4 IIe Sonate p. Piano. Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Poldini, Ed.: 3 Sonatilles p. le Piano. Univers.-Edit., Wien.
Polo, Enrico: Scale in tutte i tone a due e tre ottave con dileggiatura uniforme, arpeggi e scale di terzo p. Viola. Ricordi, Milano.
Rein, Walter: Suite f. Pfte. (Variationen über einen bez. Baß). Volksver.-Verl., M.-Gladbach.
Reymond, Henry: Prélude et fugue élégiaque p. Piano. Senart, Paris.
Rooijen, N. F. van: Schule f. d. Violinspiel. H. 1 bis 10. Eulenburg, Leipzig.

Rosenthal, Manuel: Sérénade (4 Sätze) p. Piano. Heugel, Paris.

Rüdinger, Gottfried: op. 58 Bunte Skizzen. 5 kleine Stücke f. Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.

—: op. 65 Sonatine (G) f. Pfte. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Schoenefeld, Henry: op. 80 Concerto for Vcello. Claiton F. Summy Co., Chicago.

Skrjabin, A.: Romanze f. Horn u. Pfte. (nachgel. Werk). Russ. Staatsverl., Moskau; Univers.-Edit., Wien.

Soulage, Marcelle: 30 petits Préludes dans tous les tons p. Piano. Hérelle, Paris.

Weitz, Guy: Dans la chambre aux jouets. 8 Pièces p. Piano. Hérelle, Paris.

Zießnitz, Gerd: op. 15 Miniatursuite. Ein klass. Zyklus alter Musikstücke f. Pfte. Helvetia-V., Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Engler, Karl: op. 27 Hansels Weihnachtstraum. Ein Märchenspiel in 3 Akten. Böhm & Sohn, Augsburg.

Gnecchi, Vittorio: Cassandra; Die Rosenkönigin. Deutsche Ausg. Weinberger, Wien.

Zoubaloff, J. M.: Politian, comte de Leicester. Musique de scène p. le drame d'Edgar Poë. Senart, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Airs italiens, transcription et réalisation de la basse continue p. G. Tailleferre. Heugel, Paris.

Anders, Erich: op. 43 Sieben Marienlieder aus »Der geistl. Mai« f. Frauenchor. Volksvereins-Verlag., M.-Gladbach.

Ast, Max: Drei Lieder f. Singst. m. Orch. Gutmann, Wien.

Beer-Walbrunn, Anton: op. 66 Gradualien und Offertorien f. d. wichtigsten Feste des Kirchenjahrs f. gem. Chor u. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.

Belin, J.: Le jardin d'Osmonde. 3 chants sur des poèmes de Tristan Klingsor. Senart, Paris.

Cartan, Jean: 5 Poèmes de Tristan Klingsor p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Ebel, Arnold: op. 35 Drei Lieder aus »Waldmeister Brautfahrt« f. Männerchor. Schott, Mainz.

Eckardt, William: op. 67 Kantate auf Weihnacht f. Chor, Solost. kl. Orch. u. Org. Rühle & Wendling, Leipzig.

Fischer, Erich: Erstes Wahlheft der Deutschen Volksliederspende. Bote & Bock, Berlin.

Fricke, Rich.: op. 88 Drei schlichte Lieder f. gem. Chor. Leuckart, Leipzig.

Frischenschlager, Friedr.: op. 35 Schneiders Höllenfahrt; op. 39 Das Leben u. Tanzlied für Männerchor. Leuckart, Leipzig.

Haas, Jos.: op. 56 Zwei Trauungsgesänge f. Singst. u. Org. (Harmon.). Böhm & Sohn, Augsburg.

Hebra, Eduard: op. 2 Zwei Sonette f. Ges. m. Pfte. Simrock, Berlin.

Herold, Rudolf: op. 35 Zwei Männerchöre. Eulenburg, Leipzig.

Hildebrand, Camillo: op. 20 Sechs Männerchöre. Eulenburg, Leipzig.

Hirschberg, Walther: Alte deutsche Weisen f. Ges. m. Pfte neu bearb.; Sechs Lieder nach chines. Gedichten f. Ges. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Junghans, Felix: Erzgebirgische Berglieder f. Ges. m. Pfte. Goedsche, Schneeberg.

Kienzl, Wilhelm: op. 104 Arbeiterlied f. Männerchor. Weinberger, Wien.

Kranz, Albert: Fröhliches Wandern. 12 Wanderlieder f. gem. Chor. Leuckart, Leipzig.

Kromolicki, Jos.: op. 11 5 Pangue lingua f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.

Lemacher, Heinr.: op. 43 Vom schönsten Kindlein. Vier Gesänge f. Singst. m. Pfte. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Loesch, Hans: op. 9 Vagantenlied u. Tanzweise f. Männerchor. Eulenburg, Leipzig.

Marx, Karl: op. 6 Motette (»Werkleute sind wir«, R. M. Rilke) f. 8st. Chor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. BÜCHER

Epstein, Peter: Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Frankfurt a. M. Verlag dieses Mus.

Erpf, Hermann: Studien z. Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gabeaud, Alice: Cours de dictée musicale complet et progressif en 3 livres. Livre I. Senart, Paris.

Istel, Edgar: Bizet und Carmen. Der Künstler und sein Werk. Engelhorn, Stuttgart.

Kosnick, Heinr. Lebenssteigerung. Ein neuer Weg zur Heilung und zur Lösung techn. Probleme des Instrumentalspieles und des Gesanges. Delphin-Verlag, München.

Paumgartner, Bernhard: Mozart. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin.

Rangel, Félix: Les grandes orgues de Paris et du département de la Seine. Fischbacher, Paris.

Schaljapin, Fjodor Iw.: Mein Werden, übertragen v. A. Knüpffer. Adler-Verlag, Berlin.

Schenk, Paul: Sigfrid Karg-Elert. Eine monogr. Skizze. Simon, Berlin.

Wiehmayer, Theodor: Musikalische Formenlehre in Analysen. Bd. 1. Heinrichshofen, Magdeburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BEETHOVENS GROSSE FUGE OPUS 133

VON

HERMANN SCHERCHEN-BERLIN

»Grande Fugue,
Tantôt libre, tantôt recherchée.«
Ludwig van Beethoven

Tantôt libre, tantôt recherchée — ebenso frei als streng; diese Worte Beethovens, die erklärend unter der Überschrift »Große Fuge op. 133« stehen und die sowohl auf die Art der Ausführung derselben als auf das Werk selbst bezogen werden können, haben für uns noch eine allgemeinere Bedeutung: das Verhältnis von Freiheit und Gesetz, Phantasie und Maß, Materie und Geist, dieser Grundformen aller schöpferischen Möglichkeiten des Menschen, ist in jenen Worten angedeutet.

*

Im künstlerischen Schaffen stehen sich zwei Elemente gegenüber: die Materie der Kunst (als Wort, Ton, Farbe, räumlicher Körper) und das schöpferische Vermögen des Menschen. Während er die Materie zu sinnlicher Fülle zu erwecken trachtet, muß sein Geist sie gleichzeitig ordnen und in Maße gestalten, die der verborgenen Absicht aller Kunst zu entsprechen scheinen: die vergängliche, sinnlich endliche Schönheit der Erscheinung in eine sich ständig erneuernde, unvergängliche Vollkommenheit der Gestalt umzuformen. *Das Einmalige ewig zu machen* — das ist der geheime Sinn, der hinter aller Kunst steht, der die Grabmalerei Ägyptens wie die Plastiken Griechenlands und die Architektur der Gotik wie die Tonschöpfungen der Neuen Zeit entstehen ließ. Der Geist des Menschen, der alle Räume und Zeiten umspannt, seine Phantasie, die alles Vorstellbare übertrifft, sein Gefühl, das über jedes Maß hinauswächst, all das Unendliche, Unbegrenzte, Maßlose des Menschen kann der Erscheinungen Endlichkeit, Begrenzung und Einschränkung nicht ertragen. Der Vergänglichkeit der Körper, ihren Unvollkommenheiten, die der Mensch nicht zu überwinden vermochte, stellte er die Kunst gegenüber als das Medium, mittels dessen seine über-sinnlichen Kräfte die Vergänglichkeit und die Unvollkommenheit der Lebenserscheinungen zu meistern und in Unvergängliches und Vollkommenes zu wandeln unternahmen. Die Werke der Kunst aber sind Spiegelungen dieses menschlichen Ewigkeitswillens, und die Beethovens sein großartigster Ausdruck.

*

Frühling, Sommer, Herbst; Blüte, Frucht, Ernte; Jünglings-, Mannestum, Reifealter; sinnlicher Überschwang, Gleichmaß der Erscheinungen, Vorherrschaft des Geistes — durch das ganze Werden der Kunst geht dieses Gesetz, das sich in ihren Werken ebenso wie an deren Schöpfern kundgibt.

Auf der jünglingshaften Stufe finden wir Rossini und den frühen Verdi — die Töne, von der Phantasie zu spielerischem Selbstzweck wachgerufen, bestimmen mit ihren sinnlichen Reizen die Gestaltungen der Kunst; das Mannesalter kennzeichnen Mozarts Werke — die Vollkommenheit der Frucht gewordenen Erscheinung ist offensichtlich, Materie und Geist halten elastisch ein Gleichgewicht; dem Reifealter entspricht das Schaffen Johann Sebastian Bachs — geistige Zucht, Strenge der Form und Größe der Gedanken schmieden den Rahmen, der das sinnlich quellende Leben der Töne im Werk erstarren läßt.
Nur dem größten und reichsten Künstler kann es gelingen, diese drei Stufen des zeitlichen Nacheinander gleich lebendig und fruchtbar *nebeneinander* in sich zu erhalten. Der das in der Musik wie kein zweiter vermochte, war Beethoven, und sein op. 130 in der Urgestalt (mit der großen Fuge als *Schlußsatz*), ebenso wie die Fuge als op. 133 für sich allein, zeigen dies in überzeugendster Weise.

*

Dem Musiker Beethoven entspricht der Dichter Shakespeare, beider Werke tragen die stufenden Kennzeichen an sich: unerschöpfliche Fülle in Erscheinungen der Phantasie, vollendetes Gleichmaß von Stoff und Gestaltung, und einfach kühnste Symbole, der wuchernden Materie vom Geist abgetrotzt. Welche Selbstbeherrschung, welch unerhörter Wille gibt sich in der Beschränkung des »Freude schöner Götterfunken« auf den Umfang des Pentatons, dieses natürlichen Singebereichs *jedes* Menschen kund! Wir wissen, wie lange Beethoven die Melodie geformt hat, ehe sie diese einfachste, einem Volkslied gleiche Gestalt gewann. In den Bereich der fünf Töne von d′ bis a′, für jeden singbar, einem jeden verständlich, ist die Glut seiner sehnsüchtigen Seele gepreßt, die verströmt als Gesang von schlichtester Überredung! Nur einmal noch finden wir Ähnliches wieder: in den thematischen Verkürzungen und Verintensivierungen der großen Fuge, wenngleich Weg und Ziele hier anderer Art sind.
Wohl aber zeigt Shakespeare diese selbe Kunst, wenn im Richard III. (1. Szene des 3. Aktes) die Totenfeier um den verstorbenen Eduard aus der ringhaften Klage von »Witwe — Waisen — Mutter« ins Mythenhafte, allgemein Menschliche emporwächst; oder wenn im Heinrich VI. (2. Akt 5. Szene) der Monolog Heinrichs von der Tragödie des Menschen *im Könige* durch die beiden symbolhaften Figuren des Sohnes- und des Vatermörders sich erweitert und steigert zu einem dargestellten Monologe von der Tragödie des Menschen überhaupt.

*

Die einfachste Form für die kühnsten Gedanken, das verständlichste Bild für die großartigsten Empfindungen, den Sieg der geistigen Kraft des Menschen

über alles Triebleben der Kunstmaterie; das erschuf Shakespeare, das vermochte Beethoven, und mehr als in jedem anderen Werk in der großen Fuge op. 133.

II.

Das Quartett op. 130 umfaßte ursprünglich folgende Sätze:

Adagio, ma non troppo — Allegro .	B-dur
Presto	b-moll
Andante con moto, ma non troppo	Des-dur
Alla danza tedesca	G-dur
Cavatina	Es-dur
*	
Große Fuge	B-dur

Bei der Uraufführung durch die Quartett-Gesellschaft Schuppanzigh (am 21. März 1826) mußten der zweite Satz (Presto) und der vierte (Alla tedesca) wiederholt werden. Dagegen mißfiel die Schlußfuge so sehr, daß Beethoven sich entschloß, nach Verwerfung eines ersten Entwurfes einen neuen Schlußsatz zu komponieren; jenes Finale, das jetzt statt der Fuge das Quartett beendet und das dem Suitencharakter der ersten fünf Sätze nicht wie die große Fuge als Gebilde und Charakter von ganz anderer Art gegenübertritt, sondern als glücklichste Ergänzung.
So gewann das Quartett eine neue Gestalt: die ursprüngliche Zweiteilung — in fünf musizierfreudige liebenswürdige Sätze, unbeschwert von Problemen der Form und geistigen Spannungen (die nur andeutungsweise auftreten im I. und V. Satz) und in die großartige, energiegeladene Schlußfuge, deren Stürme und Ballungen jene erste Welt erscheinen lassen wie einen glückvollen Moment des Entspannens vor dem eigentlichen Schaffen des letzten Beethoven — wandelte sich zu einer Einheit durch das neue Finale, mit dem Beethoven alles jugendlich sprießende Leben der ersten Sätze in einem Überfluß von musikalisch reizvollsten Kombinationen und Einfällen noch zu überbieten unternahm.

*

Wir haben in der neuen Gestalt des Quartettes eine der beglückendsten Schöpfungen des musikalischen Genius vor uns: die von zitterndem Leben erfüllte Stille vor der Gewalt des Schaffens, das ruhevoll weitschwingende Wandeln im Umfang der entspannten Seele, ihr sich selbst Zuhören; den dem ganzen Reichtum (der *Musik* seienden Regungen) seines Herzens lauschenden Beethoven.
Verloren gegangen aber ist uns eine der kühnsten Konzeptionen von dessen Geist: jenes gewaltige, im Formwillen ganz neue Quartett, das mit der Schlußfuge den verschwenderisch verstreuten Reichtum seiner ersten fünf Sätze

nachträglich fast zu bloßem Erinnern an die Musikfülle und das Quellen der Jugendkräfte umwandelte. Beethoven, der zuchtvolle, formgewaltige Künstler, hätte nicht jene Folge von zunächst kaum tiefer zusammenhängenden fünf Sätzen geschrieben, wenn er ihrer Ganzheit in der Schlußfuge nicht die kühnste gestaltendste Kraft hätte gegenüberstellen wollen.

*

Jene Zweiteilung der Form, die *einen* riesenhaften Satz voller aktiver Kräfte mit einer wenig problematischen Folge von Sätzen verbindet, hat Gustav Mahler später in das sinfonische Schaffen übernommen. Seine 2. und 3. Sinfonie haben (allerdings als Anfang!) einen großen Satz, nach dem in beiden Werken vom Komponisten selbst eine längere Pause verlangt wird. Daran schließen sich kleinere Sätze, deren suitenartig bildhafter Charakter durch Überschriften unterstrichen wird (»die Fischpredigt«, »das Urlicht« in der 2., »Was mir die Blumen auf dem Felde erzählen«, »Was mir die Tiere im Walde erzählen«, »Was mir die tiefe Mitternacht erzählt«, »Was mir die Engel erzählen«, »Was mir die Liebe erzählt« in der 3. Sinfonie).

*

Die Zweiteilung der Gesamtform hat die großen Musiker immer gefesselt; bei Beethoven finden wir sie in anderer Art vorgebildet in der 4. und 7. Sinfonie. In diesen beiden Werken stehen einem dominierenden, ruhigen Teile die drei bewegten Sätze als sich steigernde Einheit gegenüber. Während die Zweiteiligkeit der Gesamtform hier noch aus einem Außermusikalischen zu folgen scheint (aus dem menschlich persönlichsten Grundproblem Beethovens, das die Einsamkeit und Isoliertheit des schaffenden Ichs gegenüberstellt seinem Sichverlieren- und -vergessenwollen im Rausche der Gesamtheit, des wirbelnden Ineinanderflusses aller Erscheinungen), ist die zweiteilige Form der Urgestalt des op. 130 ganz nur Ausdruck jenes elementaren Verhältnisses der Musik, das wir kennen als Ausatmen und Einatmen, als Entspannen und Wiederanspannung!

Entspannen ist hier nochmaliger jünglingshafter Überfluß, ist Fülle der Phantasie und alles Stoffmäßigen; die Wiederanspannung aber zeigt jene geistige Aktivität, der die Welt der Erscheinungen dient zur Entfaltung aller Bewußtseinskräfte und welche die großartig strenge Selbstordnung des menschlichen Schaffens über die Materie stellt.

*

Getrennt stehen sich im selben Werke die entgegengesetzten Stufen gegenüber; getrennt und doch ideal verbunden durch ihr Maßverhältnis und durch eine Abwägung, wie sie so sicher nur Mozart vermocht hat. Bei ihm freilich war jedes Werk eine glückhafteste Synthese, während dieses Quartett Beethovens in der getrennten Aufzeigung aller drei Schaffensstufen wie eine großartige, unbewußte Selbstanalyse des schöpferischen Menschengeistes vor uns steht.

III.

Fanden wir in den beiden großen Teilen des B-dur-Quartetts und in ihrer Beziehung aufeinander alle drei Stufenmomente, die künstlerisches Schaffen charakterisieren können, so ist dasselbe der Fall, wenn wir die große Fuge für sich allein untersuchen. Ihr Bau enthüllt sich dabei als ein Sonatensatz von ungeheueren Dimensionen, dessen Dreiteilung die einzelnen Stufen in umgekehrter Reihenfolge vor uns abrollt.

»Tantôt libre, tantôt recherchée« — dies gilt auch für die Gestaltung dieses Sonatensatzes in Fugenform! Es ist klar, daß es sich bei Beethoven um mehr handeln mußte, als nur um die Abfassung eines großen, kontrapunktischen Stückes; daß er aus einem tieferen Grunde die strengste formale Bindung musikalischer Gedanken an den Schluß *des* Quartettes stellte, in welchem er sich noch einmal hingegeben hatte an alle Lockungen des Lebens und seiner Kunst. So unerbittlich mußte die Zügelung der Phantasie werden, weil sie sich in Ausmaßen und Entladungen wie nie zuvor bewegen und seine eigenste persönlichste Welt erschaffen sollte.

Der Wein dieser Kunst war zu neu und stark, als daß er nicht die alten Formen hätte zersprengen müssen, hätten sie ihn ohne Neubildung aufnehmen sollen. Ein einziger Satz, an dessen Anfang eine Ouvertüre steht, und der dennoch Fuge bleibt und Sonatenform wird! eine Ouvertüre, die alles Material exponiert und die Notwendigkeit und Eigentümlichkeit des ganzen anschließenden Satzes heraufbeschwört! Und vor allem ein neuer Stil der musikalischen Komposition, ein Prinzip, das sich erst in Schönbergs d-moll-Quartett op. 9 wiederfindet: die Prägung einer ausschließlich aktiven Themagestalt, die, sich vielfach wandelnd, nie ihre Aktivität verliert, die alle übrigen Melodiebildungen beherrscht und umschafft, und welche die Rhythmik, Harmonik und Architektur des ganzen Satzes bestimmt.

*

Wir sagten, die Fuge zerfalle in drei Teile; diese sind:

1. die an die kurze Ouvertüre anschließenden Doppelfugen in B-dur und Ges-dur.

Dieser Teil entspricht der Themenaufstellung der Sonatenform, wobei die Fuge in B-dur den Platz des ersten und die in Ges-dur den des zweiten Themas einnimmt. Der Kontrapunkt beider Fugen ist aus demselben gestaltenden Urmotiv gebildet, das als Ouvertüre das ganze Werk eröffnet und bis zu seinem Ende durchzieht.

2. Die Durchführung in As-dur.

Das ist jener Mittelteil, der als »Allegro molto e con brio« mit einer Marscheinleitung in B-dur über dem Urmotiv beginnt und in der weiteren Entwicklung zunächst ausschließlich dieses hervortreten läßt, welches in immer neuen

Fugatis sich selbst kontrapunktiert, um schließlich die Themen beider Doppelfugen zu seiner Begleitung heranzuziehen und ganz sich unterzuordnen.

3. Finale und anschließende Coda.

Dieses beginnt mit dem gleichen B-dur-Marschteil (das *zweite* »Allegro molto e con brio«) und wird in immer neuen Kombinationen seiner selbst (Vergrößerungen, Verkleinerungen und freie Melodiebildungen) aus dem Urmotiv gebildet. Vor der Coda zitiert Beethoven noch einmal die Anfänge der Doppelfugen. Diese selbst bricht als drittes »Allegro molto e con brio« mit der hemmungslos entfesselten Kraft des Urmotivs herein, das über sich selbst zum Schluß das Thema der ersten Fuge in der Originalgestalt emporwölbt.

*

Die drei Teile der großen Fuge,

1. Themenaufstellung (erste und zweite Doppelfuge in B-dur und Ges-dur),
2. Durchführung (Fugati des Urmotivs und anschließende Kontrapunktierung durch beide Fugenthemen — As-dur),
3. Zusammenfassung und Coda (Finale in B-dur, aus dem Urmotiv gebildet)

— stehen untereinander gleichfalls in jenem Stufenverhältnis, das wir für die Urform des ganzen Quartettes op. 130 aufzeigen konnten. Allerdings in umgekehrter Reihenfolge: die Zucht der Reife als die strenge Architektonik der beiden Doppelfugen des ersten Teiles; danach im Durchführungsteil das Erringen des Gleichmaßes von schöpferischer Phantasieüberfülle und vollkommen formgestaltender Geistigkeit; und im Schlußteil das ungehemmte Sprießen und Blühen aller Möglichkeiten des Stoffmäßigen, entwickelt aus dem *einen* Keime des Urmotivs.

*

Aus den obigen Einsichten ergibt sich schon jetzt, wie wenig gerechtfertigt es ist, die große Fuge für sich allein zu spielen. Dennoch sind Voraussetzungen vorhanden, die ein solches Unternehmen rechtfertigen können. Weit mehr aber sollte uns die Frage der Rekonstruierung des Quartettes beschäftigen durch Aufführungen des Werkes in seiner Urgestalt. *Das* von unseren ersten Quartettgesellschaften zu erlangen wird eine Angelegenheit der nächsten Zukunft sein. Sicherlich werden sich unserem bewußten Hören dabei Zusammenhänge und Eindrücke anderer Art ergeben als den Zeitgenossen Beethovens; diese konnten mit Recht darüber in Staunen geraten, daß die in den ersten fünf Sätzen verschwenderisch gespendete Fülle leicht faßlicher Formen und Melodien des B-dur-Quartetts durch einen so »knorrigen Brocken« (wie ein bedeutender Musikgelehrter unserer Tage die Fuge unlängst bezeichnet hat) als Abschluß beendet werden sollte.

*

DAS WERK
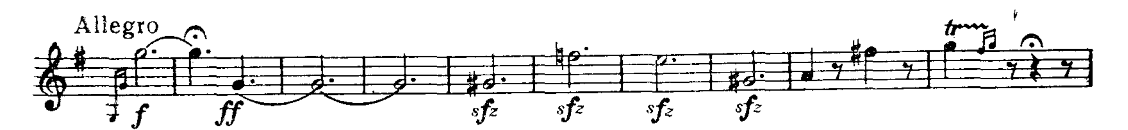
I. Teil

a) Ouvertura
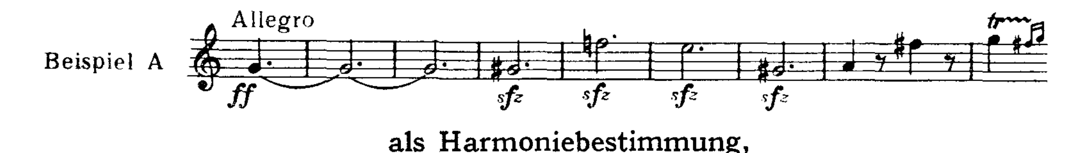
In drei verschiedene Teile zerfällt diese Einleitung, die ähnlich wie der Anfang der 1. Sinfonie Beethovens eine die Haupttonart meidende Kadenz ist, um diese erst mit dem Eintritt des Allegro dort, und hier der Fuga festzulegen (erster Teil — G-dur nach C-dur; zweiter Teil — F-dur; dritter Teil — nach B-dur).
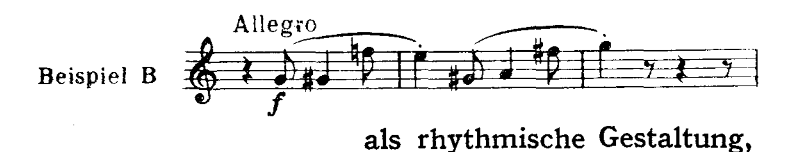
*

Das Urmotiv beginnt im Unisono aller Instrumente:
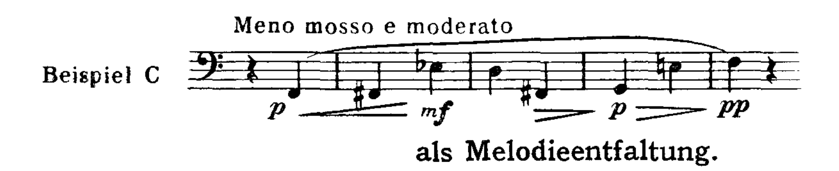


Dies Urmotiv selbst scheint nur eine Umschreibung des einfachsten musikalischen Gebildes zu sein, des isoliert erklingenden Einzeltons. Nach der Fermate g des Anfangs beginnt es, als die Urbewegung der Musik, nämlich als das Streben des Tones nach seiner Wiederkehr in der Identität der Oktave. Dieser Weg vom Ausgangston zur Wiederkehr in der Oktave, der das ganze Reich der musikalischen Künste und Verhältnisse umspannt, ist die Elementar-Dynamik aller Musik; zurückgelegt, bleibt als seine Spur das Urmotiv, das innerhalb der Ouvertura gleich in drei Formen auftritt:



als Harmoniebestimmung,



als rhythmische Gestaltung,



als Melodieentfaltung.

Im dritten Teil der Ouvertura finden wir eine weitere Umbildung, die nach der Dominant-Tonart moduliert:



Wie aber aus der Modulation folgt, daß diese Fassung keine in sich selbst beharrende, elementare ist, tritt auch das Urmotiv mit dieser Gestalt als Gegenthema in die beginnende Fuga ein.
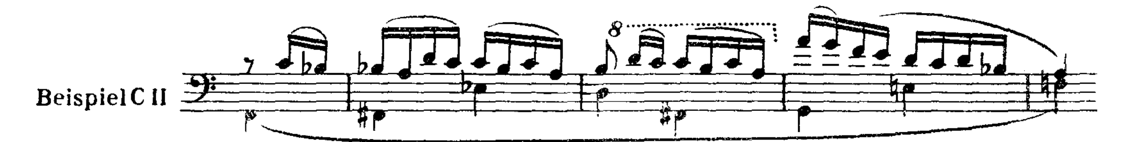
*

Der erste (G-dur) und der dritte (nach B-dur modulierende) Teil der Ouvertura sind homophoner Natur, der zweite (in F-dur) dagegen melodisch-harmonischer Art:



Hier verwischt sich der Zielpunkt der Bewegung: wie nach einem Umsichschauen auf dem erreichten f′ (als Folge der noch nichts entschieden habenden Kadenzen II (G), V (C), I (F) des ersten Teils) wandelt das weitertreibende fis′ sich zögernd in ein Wechselton-ges′ und läßt der dann folgende, nach dem Ausgangston f′ rückgewendete Quartsextakkord der Unterdominante die Bewegung versickern in die Oktave f″. Die immanenten Harmonien von Beispiel A dagegen (G gis a D G) treiben als Kadenzbewegung so entschieden vom Ausgangston weg in die Oktave empor, daß sie die letzten beiden Motivschritte ungeduldig um die Hälfte ihres Zeitwertes verkürzen.

*

Im zweiten Teil (Meno mosso e moderato, F-dur) erscheint als Kontrapunkt über der melodischen Gestalt des Urmotivs (Beispiel C) das Thema der zweiten Ges-dur-Doppelfuge:
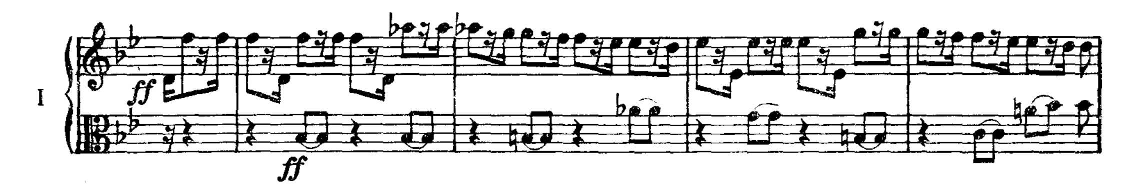


Mit seinem Auftreten hat Beethoven das ganze Material des Werkes eingeführt; ist diese Ges-dur-Melodie doch nur eine Art verselbständigter Variationenform des eigentlichen Gegensatzes zum Urmotiv, des Themas der ersten Fuge, B-dur:
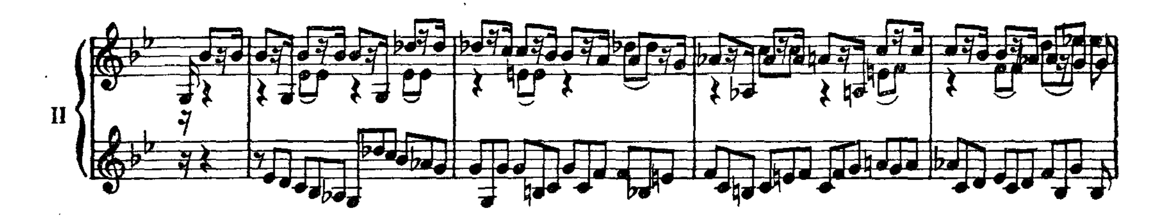


Das Resultat unserer Untersuchung ist also: das Thema der ersten Fuge und ihr Gegenspiel, das Urmotiv, sind die Bauelemente des ganzen Satzes — alles übrige bedeutet nur Umformung und Variierung dieser beiden.

b') Fuga in B-dur
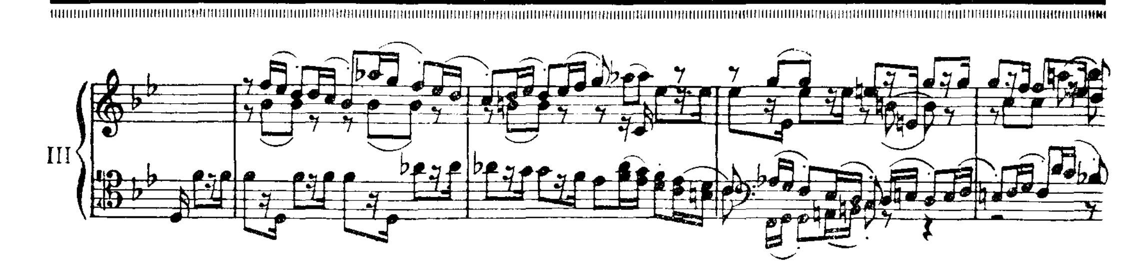
Diese erste Doppelfuge ist eine der aufschlußreichsten Arbeiten des späteren Beethoven. Vergleichen wir ihre vier Abschnitte, so ergibt sich als Resultat mit jedem neuen Fugeneinsatz neben einer Steigerung der Intensität eine immer stärkere Verdichtung der Thematik:



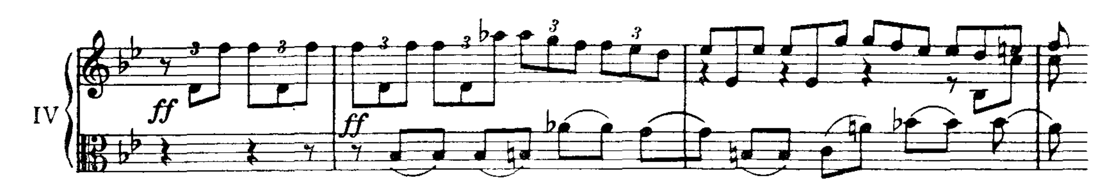
I stellt die beiden Charaktere schroff gegeneinander; wuchtig peitschen die Synkopen des Urmotivs die entfesselte Rhythmik des Fugenthemas — begleitend und zugleich gestaltend, sie aufnehmend und vorwärts treibend.



II läßt die Themen noch unverändert — die andrängende Aktivität des Urmotivs hat aber die Begleitung aufgelockert: gesteigerte Erregung gibt sich kund als verkürzender Triolen-Kontrapunkt der Begleitungsstimmen.



III zeigt trotz des »tranquillo ma non troppo« (als eines vorübergehenden Ausruhens vor dem Schlußansturm) das Urmotiv neu vorstoßend — die Synkopen drängen näher an die guten Taktteile, bereiten die entscheidende Zusammenballung von IV vor; das Thema selbst ist unverändert, wandert aber, in Zweitakt-Abschnitte zerlegt, durch die Stimmen und Oktaven. Die Triolenbewegung wird weiter verkürzt, indem der neue Rhythmus ♪♬ Sechszehntel an Stelle der Triolen in die Begleitungs-Kontrapunkte einführt.



IV endlich bringt das Resultat dieser Vorgänge: Thema wie Urmotiv sind um die Hälfte verkürzt, statt vier umfassen sie nur noch zwei Takte. Hemmungslos prallt gegeneinander, was in I sich erst zu messen und gegenseitig Kraft abzuproben schien.

Es zeigt sich also, daß diese erste Fuge mit unnachlässiger Vehemenz ihre beiden Gegenstände formt, daß sie sie auf immer knappere, präzisere, ja man möchte sagen, auf eine endgültige Gestalt zu bringen sucht. Das bedeutet, daß dieser Teil ein einziger Ansturm geistiger Kraft ist, die nur vorübergehend sich sammelnd, in der Kulmination des Schaffensrausches wie feurige Glut alles verwandelt.

Wollen wir eine Formel für diesen Vorgang finden, so könnten wir vielleicht folgendes sagen: die Materie soll, auf ihre knappste, gedrängteste Form gebracht, der konzentriertesten Geistigkeit Gestalt verleihen.

Gefäß und Inhalt werden unerbittlich geschmiedet, bis der Schaffende erschreckt die Grenzen menschlichen Vermögens anstößt und, aus prometheischem Rausche aufwachend, sich findet in der Einsamkeit und Verlassenheit seiner eben noch das Unermeßliche beherrschenden Seele.

*

Ehe wir verfolgen, wie diese Erschütterung als Ges-dur-Fuge zu Tönen wird, gehen wir noch einigen speziellen Momenten der ersten Doppelfuge nach.

I stellt folgende Rhythmen gegenüber:

II fügt hinzu:

III macht daraus:

IV bringt als Resultat:

Mit unerbittlicher Logik wird diese Schlußgegenüberstellung erreicht, in der die ♩♩♩ (3) das Thema fast an die Erde zu schmieden scheinen wollen, während die gehäuften Synkopen des Urmotivs dessen Drängen unwiderstehliche Kraft verleihen.

*

Als Form dieser Fuge unterscheiden wir drei Teile: die Gegenüberstellung beider Gegenstände (in I), ihre Durchführung und Ineinanderglühung (in II und III), und (in IV) das großartige, reprisenartige Verkürzungsresultat. I und IV entsprechen sich durch die strenge, fünfmalige Aufstellung beider Fugengegenstände, während II und III sie in freien Anordnungen variieren und durchführen. I und III sind von ungefähr gleicher Dauer, II hat die größte Ausdehnung, während IV am kürzesten ist. Die Summe aller Teile ergibt das vierfache von I.

b″) Fuga in Ges-dur
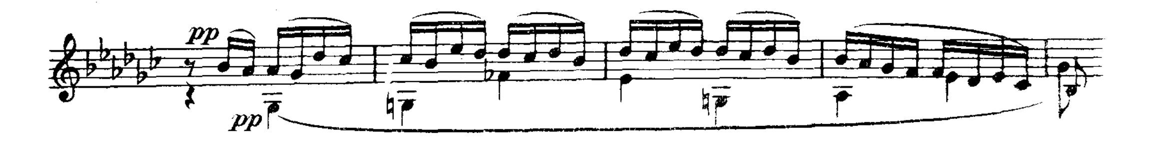
»Bis der Schaffende erschreckt die Grenzen menschlichen Vermögens anstößt, und, aus prometheischem Rausche erwachend, sich findet in der Einsamkeit und Verlassenheit seiner eben noch das Unermeßliche beherrschenden Seele.«

Wann war je ein Herz stiller, ein Ich demutsvoller, wo hat mitten in dem Kraftbewußtsein der Tat, der Gottähnlichkeit des Schaffens ein Mensch sich gottbewußter gebeugt und ganz nur gefühlt als endlicher Träger des Unendlichen, als vergänglicher Künder der Unvergänglichkeit! Und ist nicht das

Zaudern Zarathustras in dieser Fuge seine Furcht vor der Verantwortung der zu tuenden Tat? »Die stillste Stunde« hätte auch Beethoven diese Töne nennen können, die stillste Stunde des horchenden, des zögernden, des Gott hingegebenen Menschen. Ob es wie im Zarathustra heißt: »da sprach es wieder ohne Stimme zu mir — du mußt, Zarathustra, du mußt«, oder ob die Ges-dur-Variation des B-dur-Themas als Hauptthema der zweiten Fuge ihre himmlische Melodie entfaltet, diesen süßen niederziehenden Gesang, dessen Töne, wie Tränen eines Bittenden ergreifend, Herz und Antlitz überrieseln —; es ist dieselbe Stille der Seele in den Worten wie um die Töne, jene Stille, in der das verantwortende Ich allein dem Unendlichen gegenübertritt, aus der aber auch die Kraft zu neuem, noch höherem Tun erwächst, weil solche Zwiesprache des Begrenzten mit dem Unbegrenzten *in* dem Menschen ihm zeigt, daß sein Schaffen keiner Einengung unterliegen kann, daß sein Wollen, höher nach Sternen greifend, auch das Leben hinauf gestalten muß.
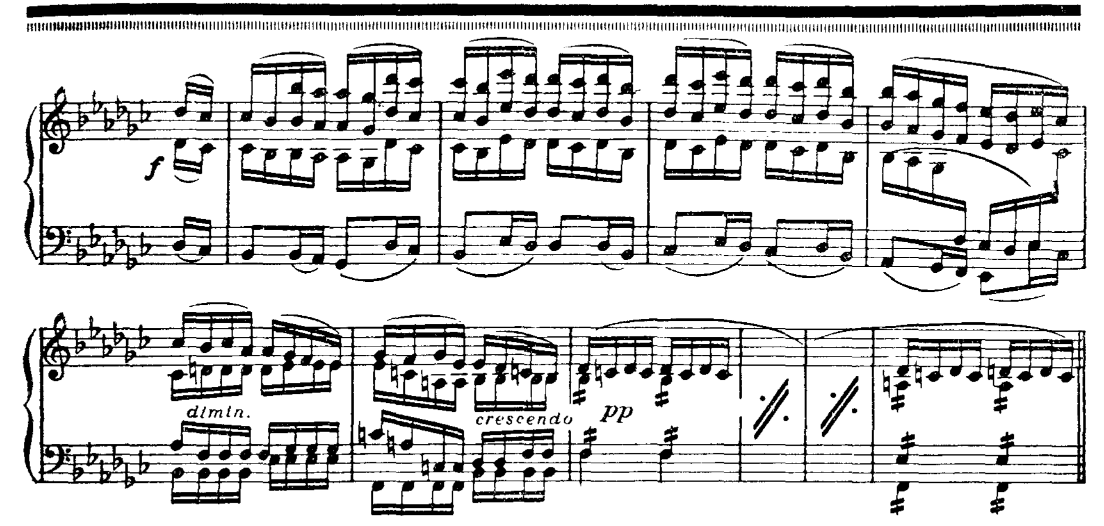
*

Über der als Trugschluß jäh erreichten Ges-dur-Harmonie, in die das trotz ihrer Steigerungen resultatlose Ringen der ersten Fuge sich flüchtete (all jene Zusammenballung, die, ohne Entscheiden, der prägendsten Form des Urmotivs die gehämmertste, widerstehendste des B-dur-Themas entgegenstellte); über jener Ges-dur-Harmonie erhebt sich das Thema der zweiten Fuge, zunächst ohne Gegenthema. Erst dann beginnt die eigentliche Doppelfuge, die aus einer einfachen fünfmaligen Themaaufstellung besteht:



Zwischenspiele unterbrechen ihre Strenge; nach den ersten beiden Themagegenüberstellungen in Ges und Des rundet sich der Anfang zur Symmetrie durch ein zweites, entsprechend *nur* akkordisch begleitetes Aufsingen des Fugenthemas, jetzt in Des-dur.
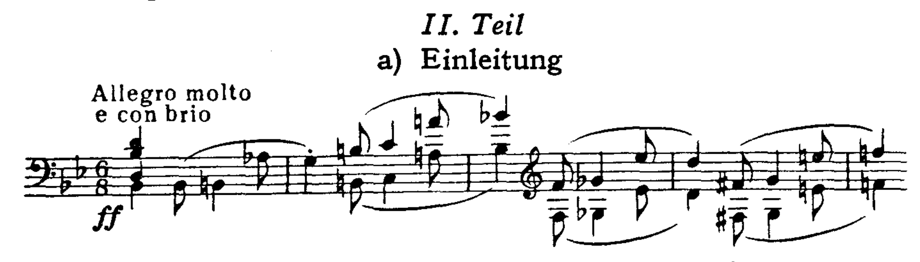
Nach dem die Fuge beendenden fünften Themaeintritt sammelt die Ges-dur-Melodie noch einmal alle Kräfte, um ein drittesmal allein emporzusteigen, nun auch die begleitenden Harmonien verschmähend und in machtvollem Gesang alle Instrumente zu dienendem Unisono verbindend. Dieser unbeschreibliche Höhepunkt, in der die Stille der Seele größeres Leuchten gewinnt, als alles heißeste Ringen vorher ertrotzte, verklingt sofort, verliert sich in Dunkel, in Pochen ohne Echo und Ziel:



Von außen antwortet dem Menschen nichts, alle Tat kann nur geschehen als sein eigenes Tun; so geschieht sie auch hier, besinnt sich Beethoven auf seine Kraft und überbietet in der Durchführung immer von neuem den Ansturm seines schöpferischen Willens, als ein Formen ohne Ende, als immer knapperes sich selbst Aussagen der Energien des Urmotivs.

II. Teil

a) Einleitung
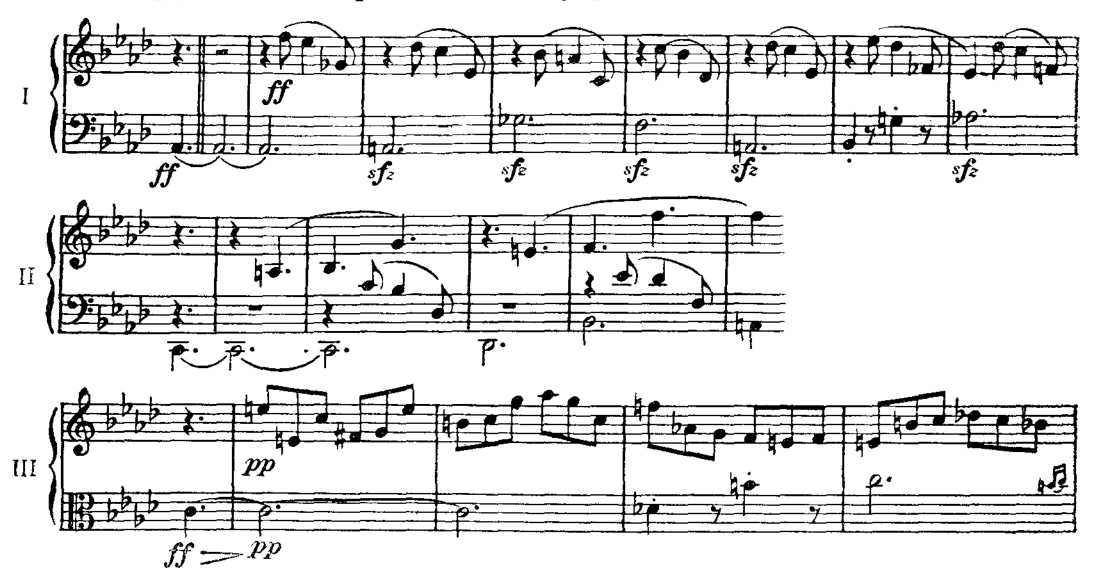


Die rhythmische Erscheinungsform (B) ist es, welche als kraftvolle Selbstbesinnung aufwärtsstürmend das B-dur des die Durchführung einleitenden Marschteils bestimmt. (Wie das Urmotiv der Selbstbetrachtung des Tones entsprang, wachsen alle weiteren Vorgänge aus dem Urmotive selbst.) Diese B-dur-Einleitung hat Ähnlichkeit mit der sieghaften Kraft des Sechsachtel-Marsches (Tenorsolo: »froh, wie seine Sonnen« . . .) aus dem Finale der 9. Sinfonie. Beide stehen in gleichem Rhythmus und gleicher Tonart, beide münden in großartigem Aufschwung wie ein Kampfesentschluß ein in das durchführungsartige Ringen der folgenden Teile. Nur ist im Quartett der visionär die Entscheidung vorwegnehmende Marsch von viel gedrungener, knapperer Gestalt; und so sicher wirkt dieses Willenswort hier, daß seinem Rufe das Urmotiv selbst in der Grundgestalt Folge leistet.

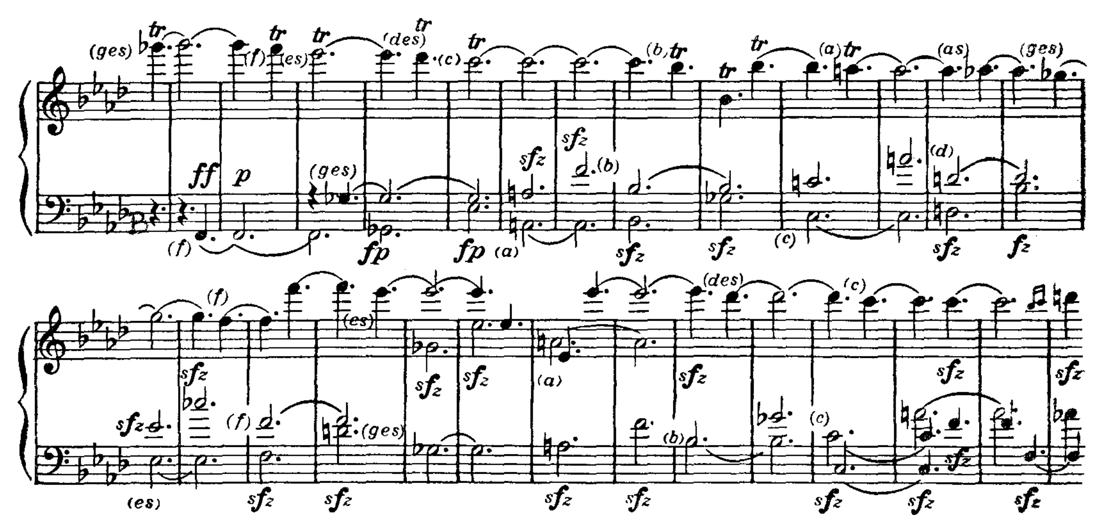
b') Die Fugati des Urmotivs und seine Selbst-Kontrapunktierungen

In drei Gestalten nacheinander erscheint das Urmotiv, deren jede eine neue Verkürzung und intensivere Fassung bedeutet: aus acht schrumpft es auf vier

Takte, und schließlich auf nur drei, zusammen, ohne daß seine Kraft erlahmt; im Gegenteil, die kürzeste Bildung löst (entsprechend dem Vorgange in der B-dur-Fuge) die Kontrapunkte auf in jagende Triolenfiguren:
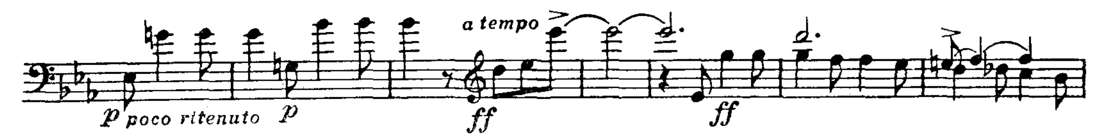


Beide Kontrapunkte entstammen dem Urmotiv, sind seine in der Umkehrung auftretende rhythmische Umbildung und deren Vergrößerung.
Nach dem dritten Fugato verharrt die Bewegung auf dem Orgelpunkt Ges, der das Thema noch einmal unverändert zitiert; dann beginnt eine der großartigsten Kraftzusammenfassungen der Kunst, in der engführenden Canon-Tonleiter des Motivbeginns durch fast zwei Oktaven, deren Aufstieg von oben her die Trillerkette der Violinen mit gleicher Vehemenz entgegenstürzt. Auf c''' treffen beide Tonleitern zusammen:



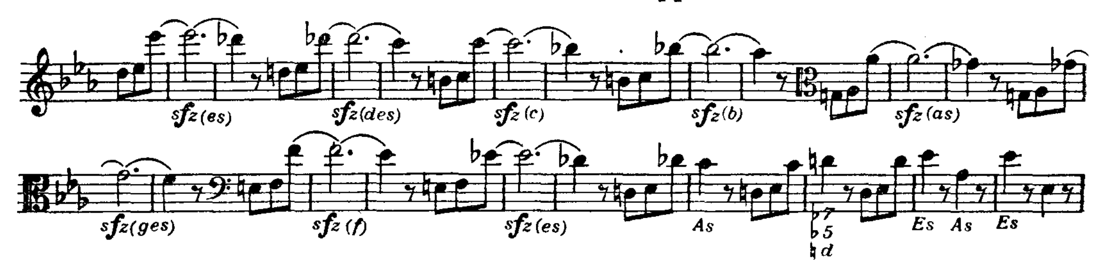
Auch dieser Versuch bleibt ohne Entscheidung, auch dieses fast verzehrende Aufbieten aller Kraft bringt keine Lösung des schöpferischen Krampfes.

b'') Fugati des Urmotivs mit dem Thema der ersten Fuge als Kontrapunkt

Der Zusammenprall beider Bewegungen ist erfolgt. Ihre Resultatlosigkeit aber hemmt nicht die entfesselte Energie, sondern eine machtvolle Schlußkadenz faßt sie nur fester zusammen! — da erscheint, ein aufleuchtender Gedanke, der Anfang des Themas der ersten Fuge; und wilder noch, ein »ja« des Schaffensrausches, stürzt ihm das Urmotiv in neuer Umkehrungsgestalt entgegen, das Thema der ersten Fuge als dienenden Kontrapunkt mit sich reißend:

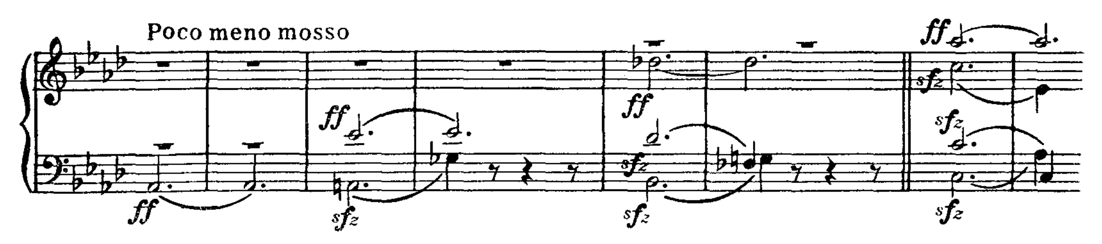


Entfesselt rast es in neuer Verkürzung durch eine Oktave abwärts, wiederum kadenzierend über seiner anschließenden knappsten Form:



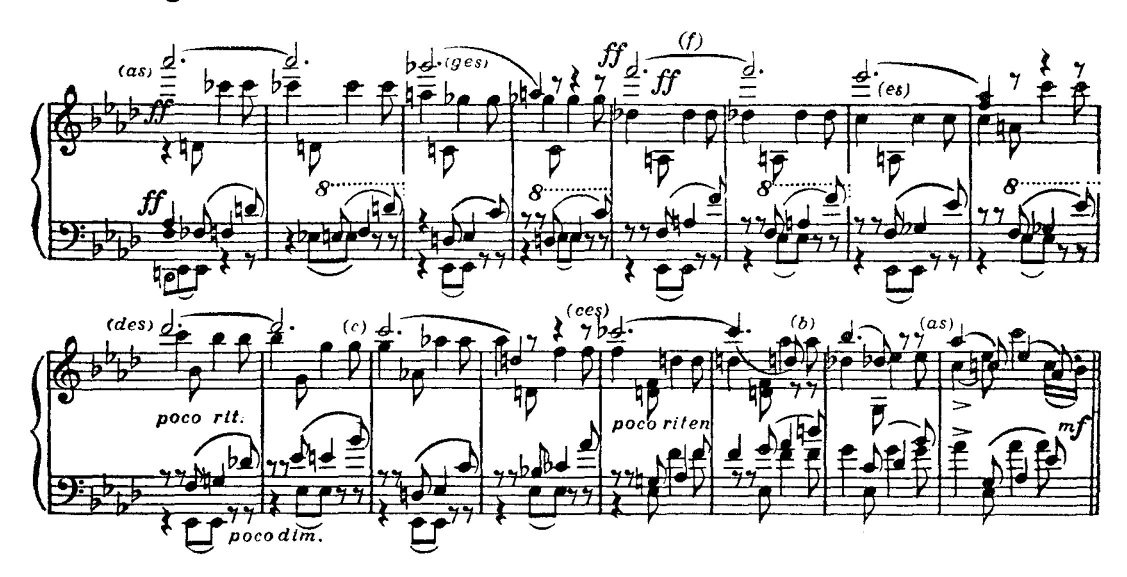
b''') Engführungen des Urmotivs und Orgelpunkt

Damit ist die Rückkehr zum As-dur des Durchführungsteils vollzogen. Die Heftigkeit der vorangegangenen Willensanstürme läßt sich nicht mehr überbieten; ernsteste, ganz die eigene Kraft erfassende Selbstbesinnung kann allein den letzten Ansturm vorbereiten. Dies geschieht in einer großartigen Engführung des Urmotivs in Gegenbewegungen:



Diese neue Gestalt desselben betont noch sein Zielstreben aufwärts nach dem Schlußton — die ausholenden Rückbewegungen vor den ansteigenden Intervallen sind weggelassen.

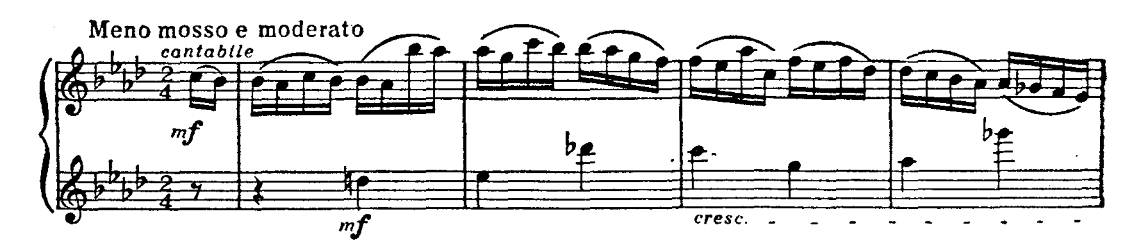
Zusammen mit dem kontrapunktierenden Thema der ersten Fuge und der eigenen rhythmischen Erscheinungsform, kulminiert das Urmotiv über einem Orgelpunkt Es, der synkopierend das erste Auftreten des Urmotivs in der B-dur-Fuge ins Gedächtnis ruft:

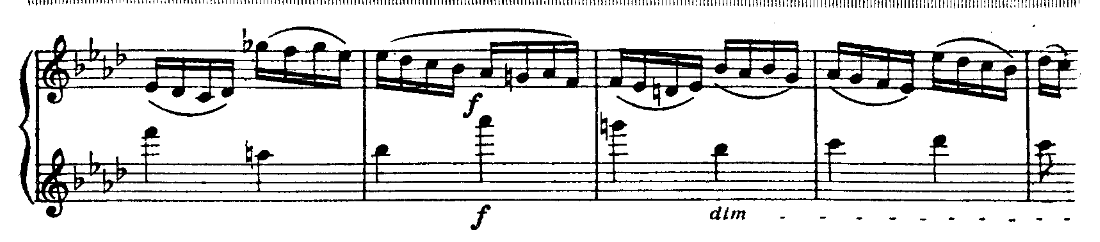


Diese erschütternde Willensballung mündet (wie der Schluß der ersten Fuge) unmittelbar ein in das Thema der Ges-dur-Doppelfuge, das jetzt ebenfalls nicht mehr dominiert, sondern zum umrankenden Kontrapunkt geworden ist.

b'''') Abschließende Reminiszenz

Entfesselt ist die Kraft des eigenen Schöpferwillens verströmt, hat sie die früher ihr entgegenstehende Erscheinung des ersten Fugenthemas ganz sich untergeordnet, sie mitgerissen in ihren selbstzerfleischenden Kampf. Das Ende dieses Ringens aber ist ein anderes als das der B-dur-Fuge: auf dem Orgelpunkt in Es vollzieht sich der furchtbarste Zusammenbruch des selbstvermessenen Willens, das Erkennen der Ohnmacht des Menschen; und nun folgt ein Gesang, gebildet aus dem Urmotiv, wie er inbrunstvoller, flehender, Gott erzwingen wollender, nie ertönt ist:





Um ihn schlingt sich die ganze Süßigkeit des Ges-dur-Themas, das, erst nur begleitend, immer höher sich emporhebt, um die nicht zu stillende Frage des Herzens auszusprechen: nach dem »Wie«, dem »Warum« und dem Ende alles Menschentuens.

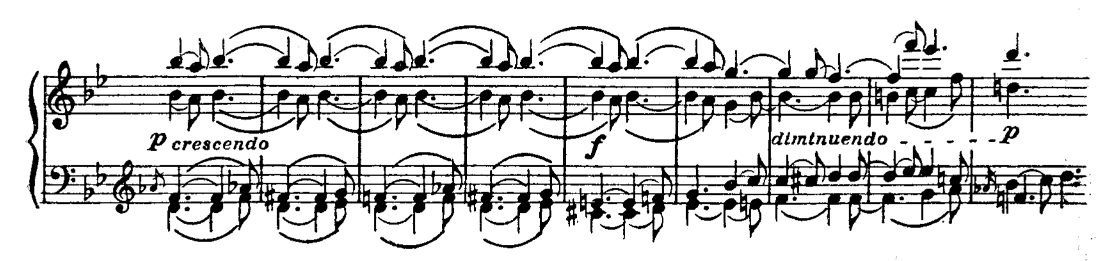
Gott gibt keine Antwort, das Leben auch nicht; so bleibt der Mensch auf sich selbst verwiesen, auf sich, der Stoff und Schöpfer zugleich ist, der das Endliche und das Unendliche in sich verbindet.

III. Teil

a) Reprisenartige Zusammenfassung

Alles Außermenschliche kann zu nichts helfen; also entfallen auch die bisherigen Gegenstände des Wollens (beide Themen der Fugen) dem weiteren Tun des schaffenden Menschen. Das Urmotiv allein bleibt und das stolze, sichere Wissen um sich selbst, jene Kraft, die Beethoven an anderer Stelle, in der 9. Sinfonie, hatte ausrufen lassen: »Brüder, überm Sternenzelt *muß* ein lieber Vater wohnen«.

Dieses »Muß« des innersten Herzens, diese Notwendigkeit der eigenen Natur bleibt unantastbar, wie sehr auch die Grenzen des irdischen Tuns bedrängend das Wollen einengen. So kommt kein Verzagen in seine Seele, sondern zukunftskühner, gedankenferner als je erklingt die den Durchführungsteil eröffnende Marscheinleitung von neuem, nun aber »sempre piano« bezeichnet, ein visionäres Schauen kommenden, noch nicht verwirklichten Glücks. Seine kreszendierende Wiederholung leitet über zu einem zweimal erklingenden Höhepunkt des Klanglichen, einem Schwelgen in hellen, verheißenden Tönen, wie wir sie nie vorher vernommen:

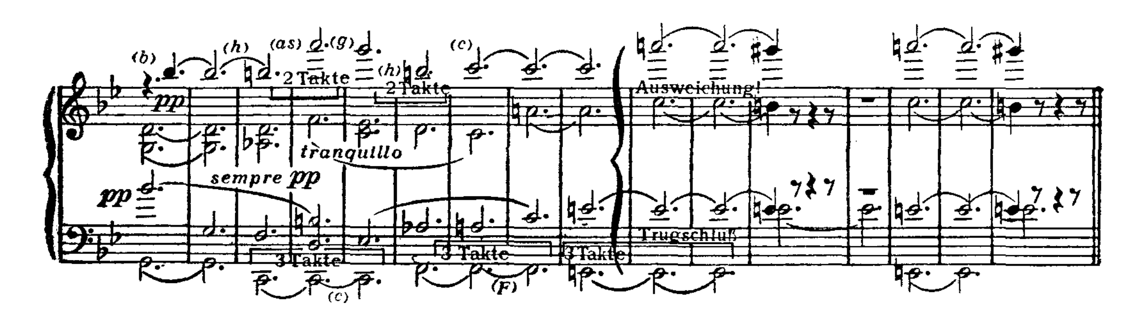


Das Geheimnis des Menschenlebens bleibt diese schaffende, unfaßliche Kraft des Wollens, welche von keiner Macht zerbrochen werden kann, die aber

Welten aus sich gestaltet. So erscheint nun das Urmotiv, von den Stimmen einander zugereicht, in geheimnisvoller Zerlegung den Raum durchflüsternd:
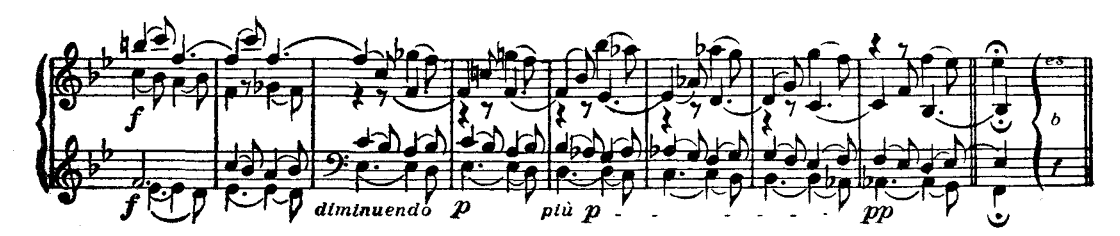


In hellerer Gestalt leuchtet es auf als pizzicato, um endlich noch einmal im Rätsel seiner Urgestalt zu ertönen, über ruhenden, schweren Harmonien, die sein innerstes Geheimnis anzurühren scheinen. So nahe ist die Entschleierung des Unaussagbaren, daß die Bewegung erstarrt und das Motiv, auf dem Leittone angelangt, sich zweimal mit den Harmonien ausweichend von seinem Zielpunkte, dem Schlußton b''' abwendet:



Worte vermögen nicht anzudeuten, welche Schauer innerer Erschütterung diese Stelle erfüllen. Ein drittesmal erklingt das a''', und sich in einfach großer Kadenz freimachend stürzt es nun in den Zielton b''', so fest diese Bewegung packend, sie so endgültig gestaltend, daß sie viermal wiederholt wird! Noch einmal beginnt das klanglich helle Schwelgen und führt einen neuen Höhepunkt herbei; nun aber nicht mehr bloß als jenes zielsichere sich selbst Erschauen, sondern aus wissend gewordener Seele ertönend als verzehrendes Sehnen und tief-schmerzhafte Glut.

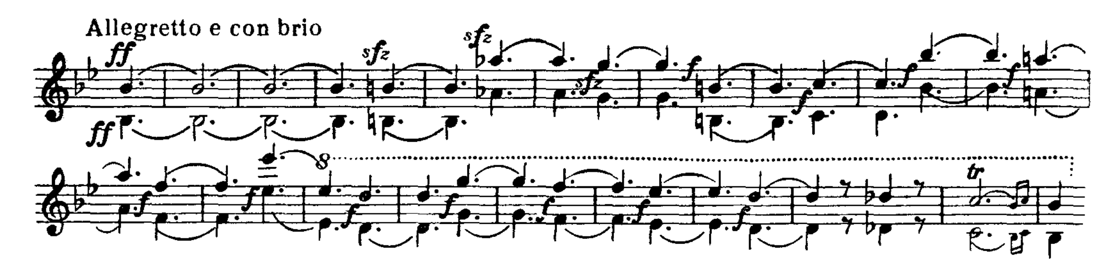
»Diese Frage wirf wie ein Senkblei in dich hinein; die Tiefe ihres Falles soll dir die Tiefe deiner Seele ausmessen!« — jener Gedanke Zarathustras wird in uns lebendig, hören wir dieses Verklingen, dieses ins Abgrundlose Versinken der Seele in sich selbst:



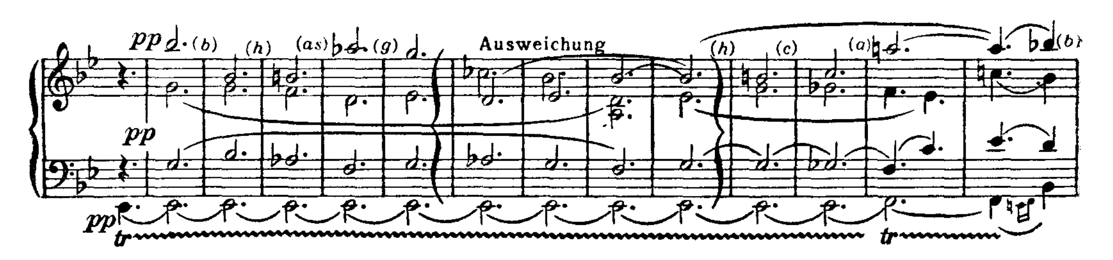
Es ist kein Zufall, daß sein Ende ein Akkord ist, der vorher noch nie in der Musik erklungen war: zwei reine Quarten übereinander gestellt, jenes Gebilde, das die modernste Musik eines Debussy und Schönberg fast hundert Jahre später neu zu entdecken glaubt. In der absoluten Gleichheit seiner Teile ist jedes Streben erstorben, und Beethoven selbst hat dies so ganz als ausgelöscht empfunden, daß nicht die erwartete Kadenzlösung nach Es-dur einsetzt, sondern wie ein furchtbarster Notschrei, in festem B-dur, der Anfang der ersten Doppelfuge erklingt und gleich danach der Beginn der Ges-dur-Fuge, beide nach den ersten Tönen in aufbegehrend hilfloser Frage abreißend und ersterbend.

b) Coda

In festestem B-dur bricht auch die Coda herein; das Erwachen eines Genesenden, der den schweren Traum seiner Zweifel an sich selbst krafterfüllt von sich stößt. Nur das Urmotiv bleibt übrig, in hinbrausendem Unisono durch die Oktaven stürmend und in unerhörter Kraftspannung sich über sein eigenes Vermögen erhöhend:

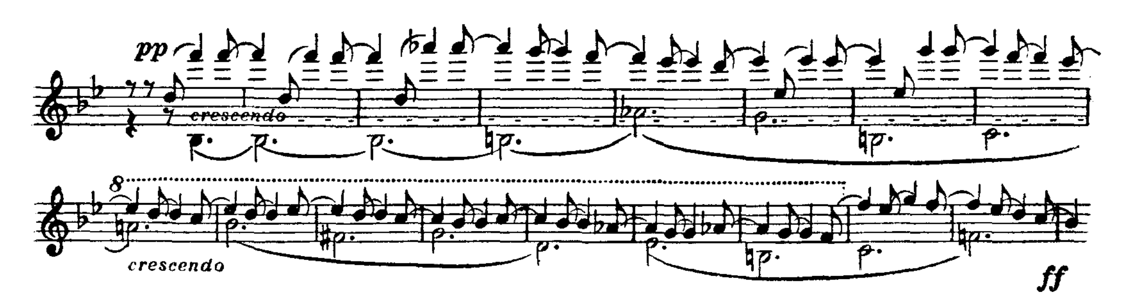


Noch aber zittert die Seele nach von dem Schauer des erahnten Geheimnisses, und erstarrend will das Urmotiv (wie in Erinnerung an die Parallelstelle) noch einmal der eigenen Konsequenz, dem Gesetz seiner Gestalt entfliehen:



Aber das war nur rückfallartige Schwäche, und jetzt rafft es sich empor zu höchster, monumentaler Kraftäußerung; so ganz positiv, so ganz strahlende Gewißheit des eigenen Wesens ist es geworden, daß es über sich wie ein Triumphbild die Gestalt seines einzigen Gegenspielers, des B-dur-Themas entfaltet, es mit hinauf verwandelt ins Sieghafte und zu schwebendem Flug von

der Starre der eigenen Erscheinung befreit, durch die läuternde Glut höchster menschlicher Entschlußkraft:



IV. Teil

Was wäre noch alles über dieses Werk zu sagen, dessen Geschehnisse auf höherer Ebene vor sich gehen. Seine Kämpfe lassen jenes Ringen erblassen, das wir aus den Schlachten und Feldzügen Napoleons kennen. Sein Schauplatz ist der menschliche Geist; dessen Selbsterkenntnis das Ziel seiner Kämpfe. Hier ist eisige Luft, aber wahrhaft menschliche Luft; hier findet das Gott suchende Individuum im Suchen sich selbst. *Den Menschen zu bejahen als schaffendes Wesen* — das ist der innerste Sinn dieser Fuge; dieses Riesenwerkes, das sich die Lust des Daseins gegenüberstellte, dessen Schöpfer vor seinem Beginn noch einmal die segenvolle Welt gefunden hatte.

*

Jetzt können wir auch angeben, wie wir dieses Werk hören wollen, das für seine Ausführung mehr als die physische Kraft einzelner Menschen zu verlangen scheint. Vom Quartett gespielt kann es nur als Teil des op. 130 erklingen, wo die Auswägung beider Teile eine andere Art der Spannung ergibt, als die Darstellung der isolierten Fuge allein voraussetzt. Durch die früheren Sätze wirkt die kontrastierende Energie verschärft, selbst wenn die vier Spieler nicht das Äußerste an Kraft anwenden. Dagegen kann die alleinige Ausführung der Fuge nur durch das volle Streichorchester erfolgen, die am besten in der pietätvollen Fassung Felix v. Weingartners geschieht. Da erst wird es möglich, die Fuge ganz zu entfalten und all ihre Großartigkeiten unabgeschwächt wiederzugeben; da erst wird es möglich, das größte Werk Beethovens so nachzuschaffen, daß es wie kein zweites die kaum faßliche Gewalt seiner Seele und die Größe ihres Wollens und Erlangens offenbart.

Nachwort des Verfassers. Statt der wörtlichen Übersetzung »bald frei, bald gewählt (kunstvoll)« des »tantôt libre, tantôt recherchée«, ist das »ebenso frei, als streng« gewählt worden als im eigentlichen Sinne Beethovenscher Denkweise entsprechend.

BAROCKE ORGELSAGEN

VON

JOSEPH WÖRSCHING-BAMBERG

Am 6. Juli 1737 kam zwischen Prälat und Konvent des weitberühmten Klosters *Weingarten* und dem Orgelbauer *Joseph Gabler* der Vertrag zustande, demgemäß dieser Künstler mit dem Bau der »Großen Orgel«, »Organum superius«, beauftragt wurde. Das von Meister Joseph Gabler erstellte Wunderwerk beweist durch sich, daß Gabler einer der größten Orgelbaukünstler gewesen ist. Vertragsgemäß sollte das Werk schon nach drei Jahren »können gebraucht« und nach sechs Jahren sollte es »in kompletten Stand« sein. Infolge Meinungsverschiedenheiten und verschiedener sich einstellender Schwierigkeiten war die Riesenorgel aber erst nach dreizehn Jahren, am 24. Juni 1750 vollendet.

Damals war die Blütezeit der Barockkunst; allenthalben waren die Künstler reich beschäftigt, auch die Orgelbauer hatten Gelegenheit, in den neuerbauten Gottesdomen in Höchstleistungen zu glänzen und sich unvergängliche klingende Denkmäler zu setzen. Es ist darum an dieser Stelle von Interesse, Zeitgenössisches vom damaligen Orgelbau zu vernehmen.*) *Andreas Silbermann*, der Straßburger Meister (1678—1734), hatte auch ein Projekt für den Bau der Weingartener Münsterorgel eingereicht. Da er schon 1734 starb, kam er nicht mehr in Betracht, als der Orgelneubau vergeben wurde. Sein berühmter Bruder, der Königl. Pohln. und Kurf. Sächs. Hof- u. Landorgelbaumeister *Gottfried Silbermann* in Freiberg i. Sachsen baute in diesen Jahren an großen Werken die Orgel in der Frauenkirche zu Dresden op. 39 1733—1736, ferner die Orgel zu St. Johannis in Zittau 1738—1741. 1750 begann er den Bau der Orgel in der katholischen Hofkirche zu Dresden, nachdem schon seit 1740 Verhandlungen gepflogen worden waren. In Südbayern wurden die Orgeln des Klosters Ottobeuren, des »Schwäbischen Eskorial«, dessen Kirche mit Fug und Recht eine »europäische Sehenswürdigkeit« genannt werden muß, im Jahre 1764 vollendet. Dieses Jahr war für das Kloster auch das Jubiläumsjahr des tausendjährigen Bestehens. An der kleineren Orgel, der »Heilig-Geist-Orgel« auf der Evangelienseite, findet sich ein Chronogramm:

VnI aC trIno Deo seMpIterna gLorIa a Choro ottobVrano (1764).

Die große Orgel auf der Epistelseite, ein Riesenwerk mit vier Manualen und Pedal, trägt das Chronogramm:

ottobVra MILLenarIa Laeta VoCe Intonat Deo gratIas (1764).

Erbaut sind beide Werke von dem berühmten Meister *Karl Riepp*, einem gebürtigen Ottobeurer. Die geplante Riesenorgel über der Eingangshalle als

*) Vgl. Dom François Bedos de Celles, O.S.B.: L'art du facteur d'orgues, Paris 1766—1778. — Cäcilienkalender, Regensburg 1878. — Franz Bärnwick, Die große Orgel im Münster zu Weingarten (Wttbg.). Weingarten und Augsburg 1922.

Rückabschluß der Kirche, die sicherlich die Weingartener Orgel noch hätte überflügeln sollen, wurde nicht mehr erstellt. Erhaltene Entwürfe bezeugen die Großartigkeit des Planes. Im altehrwürdigen Kloster Polling erbaute *Johann Georg Hoeterich* (geb. am 4. Februar 1729 in Dirlewang bei Mindelheim) im Jahre 1765 die Orgel. Im Innern des Spielschrankes findet sich das Chronogramm:

Ioannes georgIVs/hoerterICh DIrlewanganVs/Me feCIt (1765).

Franz Xaver Chrismann, der berühmte österreichische Meister, begann 1770 mit dem Bau der großen Orgel in St. Florian, auf der nachmals Anton Bruckner zu spielen berufen ward. Inzwischen klang die Orgel in Weingarten schon zwanzig Jahre und verkündete die Kunst seines Erbauers.

Herrlich bietet sich der Anblick der »Großen Orgel« im Münster zu Weingarten dar. Denn sie »stellt wohl das Gewagteste dar, was in Orgelprospekten je geleistet worden ist« (Hermann Mund auf der Freiburger Orgeltagung 1926; vgl. Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 119). Die Anlage der Orgel ist weitverzweigt und überaus kompliziert; um so mehr müssen wir die staunenswert sicher funktionierende Mechanik bewundern, die schon 180 Jahre unverdrossen ihren Dienst tut. Denken wir dann an die gerühmten gemischten Stimmen, die Mixturen dieser Orgel, die in Bezug auf Vielchörigkeit, geistreiche Zusammensetzung und künstlerische Intonation ihresgleichen suchen (es finden sich alle möglichen Arten von zweichörigen bis zwölfchörigen Mixturen, dazu das Register »La force«, eine 49fache Mixtur auf dem Ton C, welche zum C-dur-Akkord gezogen, demselben strahlenden Glanz und Majestät verleiht). Bewundern wir das sorgfältigst verwendete und bearbeitete Pfeifenmaterial: Reines Zinn, Legierungen von Zinn und Blei, reines Blei, verschiedene Holzsorten und selbst Elfenbein (Flageolet 2′ des 4. Manuales). Bestaunen wir den herrlichen Spieltisch mit seinen vier Klavieren und Pedal, dazu die 84 Registerzüge zu beiden Seiten der Klaviere (es ist wohl der erste freistehende Spieltisch in Deutschland): dann kommen wir zu dem Eindruck, daß Joseph Gabler Genie, Phantasie und Können in höchstem Maße in sich vereinigte. Wir müssen Gabler als einen der größten Barockkünstler schätzen.

Wenn man das Bild und die Klänge dieser Orgel mit ehrfürchtigem Schauen und Hören genossen hat, ist es wohl nicht mehr verwunderlich, zu begreifen, daß sich um Gabler und sein Werk Sagen bilden konnten, daß die Volksphantasie aus Wahrheit und Dichtung Legenden erzählte.

In echt barockem Geiste hatte Gabler eine Anzahl von Besonderheiten, von Kuriositäten in seinem Werk eingebaut. Es sind das vor allem die beiden Glockenspiele, das kleine »Carillon manual«, das auf dem vierten Klavier, und das große »Carillon pedal«, das mit der Pedaltastatur gespielt wird. Diese großen Glocken hängen über dem Spieltisch und sind so aneinandergereiht und mit Schnitzwerk umrahmt, daß sie drei Glockentrauben, drei Wein-

trauben bilden, ein geistreiches Sinnbild und Spiel: Weintrauben — Weingarten.
Eines dieser besonderen Register heißt »Cymbala«. Wird dieses Register gezogen, so bewegt sich ein Rad, das einen Hebel antreibt. Der Hebel setzt nun drei Glöcklein mit ihren Klöppeln in Bewegung und bringt sie zum Erklingen. Das Register »Tympanon« = Pauke besteht aus vier gedeckten Holzpfeifen mit tiefen Tönen. Bei gezogenem Register brummen diese tiefen Pfeifen und erzeugen beim Hörer durch die Schwebungen den Eindruck des Trommelns.
Natürlich darf Kuckuck und Nachtigall nicht fehlen, die beide einfache, aber interessante Konstruktionen aufweisen. Das Register »Cuculus« = Kuckucksruf besteht aus vier gedeckten Holzpfeifen. Wird das Register gezogen, so bewegt sich ein Rad, das wiederum ein größeres antreibt. An diesem befinden sich nun vier Zähne oder Nasen, welche die vier Ventile der Pfeifen öffnen und nacheinander folgende Töne und Tonfolgen erklingen lassen: die kleine Terz e — cis abwärts und als Antwort die tiefere große Terz h — g. Am merkwürdigsten ist wohl das Register »Rossignol« = Nachtigall. Unter dem Bretterboden zum Antritt des Spieltisches befinden sich zwei Pfeiflein, die in einen Wasserbehälter hineinragen. Desgleichen reicht noch ein offenes Röhrlein ins Wassergefäß. Durch dieses Röhrlein strömt Wind ins Wasser und bringt es in Wallung. Dadurch wird das Trillern der Pfeifentöne hervorgerufen.
Solche absonderliche Register, die so recht der barocken Laune und dem freudigen Gefühl des barocken Menschen entsprechen, wurden lange Zeit, wie ja überhaupt die ganze machtvolle Kunstentfaltung des Barock, in kühler Aufklärung mißverstanden. Man gab sich dazu noch die redlichste Mühe, in geiler Geldgier zu verschleppen, zu zerstören, ja ganz vom Erdboden verschwinden zu lassen, was dieser Kunstfrühling der Menschheit und der Seele geschenkt hatte.
Die Ahnen derartiger Orgelregister, auch »*Schnurrpfeifereien*« oder »*Roraffen*« genannt, können auf ein hohes Alter zurückblicken. Man muß ihren Ursprung wahrscheinlich in Byzanz suchen. Von da gingen sie auf den romanischen Orgelbau über, spielten durch alle Jahrhunderte hindurch und selbstverständlich im Barockzeitalter eine große Rolle. Es sei für letzten Fall an die Görlitzer »Sonnenorgel« des *Eugen Casparini* erinnert. Ein berühmtes Beispiel bietet auch die Straßburger Münsterorgel. Sie war durch ihre »Roraffen« nicht weniger bekannt als die Straßburger Uhr. Wer die Straßburger Uhr besichtigte, durfte nicht versäumen, auch die Orgel zu sehen. Schon 1325 wurde diese Orgel wegen solcher mechanischer Künste erwähnt, und vielfach haben sich Schriftsteller darüber ausgelassen. Es sei nur an *Sebastian Brant* und *Geiler von Kaisersberg* erinnert (vgl. E. Flade, Gottfried Silbermann, Leipzig 1926).
Während Gottfried Silbermann keinen Geschmack mehr an derartigen Dingen hatte und sie nie in seinen Orgeln baute, konnte das süddeutsche Gemüt und

Gefühl noch nicht darauf verzichten. Diese »Spielereien« trugen natürlich dazu bei, die Hörer zu ergötzen und ihre Phantasie zu entzünden. Was man über die Weingartener Orgel und ihren Erbauer erzählte, wird uns als Beweis dienen.

In Weingarten tragen die großen Kontrabaßpfeifen die Namen von Heiligen, die aus dem Benediktinerorden hervorgegangen oder durch irgendeine Beziehung mit ihm verbunden sind. Sie führen meist die Namen männlicher Heiliger, die Semitonien sind dagegen nach weiblichen Heiligen benannt.

1. Die 32füßigen Pfeifen:*)

C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G — ohne Namen

Gis — St. Gratia
A — St. Adalbertus c 956—997, Bischof von Prag, 2. Patron des Polenreiches und Apostel der damals noch heidnischen Preußen.
B — St. Bernhardus 1090—1153, Abt von Clairvaux. Entstammte aus burgundischem Hochadel auf Schloß Fontaines, Mitbegründer des Zisterzienserordens.
H — St. Hermanus (Contractus = der Lahme) v. Reichenau, Dichter, Komponist und Chronist. Entstammte einem schwäbischen Grafengeschlechte, und trotz großer körperlicher Gebrechen beherrschte sein lebhafter und großer Geist das ganze damalige Wissen.
c — St. Coelestinus
cis — St. Cunigundis † 1039, Gemahlin Kaiser Heinrich II. d. Heiligen. Stiftete das Benediktinerinnenkloster Kaufungen und zog sich in dasselbe 1025, ein Jahr nach dem Tode des Kaisers zurück, ein erhabenes Beispiel der Gottesliebe und der Weltentsagung.
d — St. Dunstanus
dis — St. Deicola
e — ohne Namen
f — St. Fridolinus
fis — St. Franziska
g — St. Gebhardus

2. Die 16füßigen Pfeifen:

C — St. Columbanus c 530—615, Abt und Glaubensbote aus Irland. Seine ausgedehnten Missionsreisen führten ihn nach England, Frankreich, in die Bodenseegegend bis nach Oberitalien, wo er das Kloster Bobbia gründete.
Cis — St. Columba
D — St. Desiderius
Dis — St. Detta
E — St. Eduardus
F — St. Ferdinandus 1035—1067, König von Kastilien und Leon, drängte die Mauren in Spanien zurück und gründete den Dom von Toledo und die Universität Salamanka.
Fis — St. Florentia
G — St. Gerardus
Gis — St. Glodisindis

*) Biographische Notizen wurden nur bei den bedeutendsten Namen beigefügt.

A — St. Anselmus 1033—1109. Entstammte aus Lombardischer Adelsfamilie, wurde Benediktinermönch, Abt zu Bec und zuletzt Erzbischof von Canterbury.
B — St. Beda (Venerabilis) 670—735, angelsächsischer Gelehrter, Benediktinermönch im Kloster Yarrow. Seine Werke beweisen, daß sein gewaltiger Geist in umfassendster Weise das ganze damalige Wissen meisterte.
H — St. Honoratus
c — St. Corbinianus c 670—730. Geb. in Chartrettes bei Melun, lebte dort 14 Jahre im Kloster, wurde dann in Rom zum Missionsbischof geweiht und starb als Abtbischof von Freising.
cis ohne Namen
d — St. Didatius
dis — St. Doda
e — St. Eberhardus
f — St. Felix
fis — St. Felizitas
g — St. Gulielmus

An die große ca. 10 Meter hohe Kontra-Baßpfeife knüpft sich der Zauber folgender Sage: Einst sei ein Mann in seiner Verwegenheit durch sie gekrochen. Wegen dieser frevelhaften Entweihung habe sie nun keinen Ton mehr von sich gegeben. Es erfüllte sich aber auch die Wahrheit des alten Satzes: Wer rastet, muß rosten! Ein Vöglein kam und baute ungestört sein Nestlein in die große Pfeife. Es war nun wieder das »Heiligblutfest«, das Hauptfest in Weingarten, gekommen, und die Orgel wurde in besonders feierlicher Weise gespielt. Da erdröhnte auf einmal die große Pfeife wieder, aber junge Vöglein flogen aus der Pfeife zum Himmel empor und selbst das Vogelnestlein wirbelte ihnen im Luftstrom nach. Von da an aber seien die Register »Cuculus« und »Rossignol« verstummt, Kuckuck und Nachtigall sangen nicht wieder.
Was ist an dieser Sage Wahrheit und Dichtung? Es ist wohl denkbar, daß ein Mann durch die große Pfeife schlüpft, ebenso können in schlechten Zeiten — und solche hat diese Orgel auch durchgemacht — Vögel eingenistet haben, zumal die großen Pfeifen mit Eisenstäben und Ringen versteift sind. Ferner dürfte die »schlechte Zeit« wohl Schuld daran gewesen sein, daß die Register »Cuculus« und »Rossignol« nicht mehr klangen; denn niemand wußte das Kuckucksrad richtig einzustellen und niemand füllte den Wasserbecher des Rossignolregisters. — Das Kloster Weingarten war sich wohl bewußt, welch ein Kunstwerk es in dieser Orgel besaß. Die Orgel wurde demnach auch bis zur Säkularisation im Jahre 1802 vom Kloster sorgfältig gepflegt. Es sorgte, daß nur kunstfertige und kunstgeübte Hände die Orgel spielten. Es finden sich in der Reihe der Organisten ja auch Komponisten von Ruf und Bedeutung (vgl. Zur Geschichte der Musik an den Oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert von Ludwig Wilss, Stuttgart 1925). Solange das Kloster die Orgel betreute, ist nichts zu lesen, daß Reparaturen notwendig geworden wären. Erst im Jahre 1811/13 fand die erste Reparatur statt, im Jahre 1911/12 die letzte, wobei von der Orgelbaufirma das Seraphonschwellwerk eingebaut wurde und das Pedalklavier eine Erweiterung von acht Tönen erfuhr.

Längere Zeit nach Erbauung der Orgel schuldete das Kloster Weingarten dem Meister Joseph Gabler noch tausend Gulden. Zwei diesbezügliche Schreiben hat er an den Abt des Klosters gerichtet, im Jahre 1761 und 1762. Er scheint in diesen Jahren in sehr dürftigen Verhältnissen gelebt zu haben: »Weil die Aufstellung der Großen Orgel in dem Hochlöbl. Reichsgotteshaus Weingarten, welche doch von jedermann als ein außerordentliches Kunststück, so in ganz Schwaben seinesgleichen nicht haben mag, bis nun admiriert worden, den empfänglichen Teil meines dermaligen so leidigen Nährstandes durch meine ganze unterhaltende Familie gegeben habe, also daß ich seitdem nun und nimmer auf ein grünes Zweig zu kommen vermöget, wie denn auch noch dem Hochlöbl. Reichsgotteshaus Ochsenhausen bis auf die Stund hin mit einem Anlehen von tausend Gulden, die ich alleinig auf vorgedachte Weingartsche Orgel verwendet, verfangen bin.«

Dom Bedos bringt in seinem Werk »L'art du facteur d'orgues« eine Bemerkung, aus der man annehmen müßte, daß Gabler nach der Fertigstellung des Werkes die Orgelschlüssel nicht aushändigte, bis die schuldige Summe bezahlt war: »Lorsque j'ai vu cet Orgue en 1751, je n'ai pu en examiner les jeux dans l'interieur des Buffets. Mr. Gabler qui en avait seul les clefs, étant alors absent«. 1751 kann Gabler wohl noch in Weingarten gewesen sein und behielt als Pfand die Orgelschlüssel. Als ihn dann Orgelbauten nach auswärts riefen, wird er wohl oder übel die Orgelschlüssel ans Kloster ausgeliefert haben. Die beiden Bitt- und Mahnschreiben an das Kloster sind ja erst zehn Jahre später verfaßt. Der Volksmund hat nun aus dieser Angelegenheit folgende Legende gedichtet, die in den einzelnen Zügen an die »Straßburger Uhr« erinnert: Gabler erbat sich eines Tages die Schlüssel zur Orgel, um irgend etwas in seinem Werk nachzusehen. Er stieg in das Innere der Orgel, tat einen einzigen Griff — und es war um das herrliche Klingen der Orgel geschehen, sie gab nur mehr stöhnende und heulende Töne von sich. Mönche und Prälat des Klosters versammelten sich nun in großer Besorgnis, um über Abhilfe des unglücklichen Zustandes zu beraten. Meister Gabler versprach sofortige Hilfe, wenn ihm sein zustehendes Guthaben ausbezahlt würde. Abt und Konvent mußten sich in den Zwang fügen. Nachdem Gabler sein Geld erhalten hatte, stieg er wieder in die Orgel, machte einen Griff — und die Wunderorgel erklang wieder in glänzenden Akkorden.

In der Zeit des Jahres 1905 soll merkwürdigerweise die Orgel nicht mehr recht spielbar gewesen sein. Sie gab, besonders wenn mehrere Register gezogen waren, keinen reinen Ton her. Man habe zwei Tage umsonst nach dem Fehler gesucht, als man am dritten im Innern der Orgel einen Geheimhebel entdeckte. Ein Zug an ihm, der Fehler war behoben, das Instrument war wieder in Ordnung.

Als im Jahre 1912 die große Reparatur stattfand, war der Griff des Geheimhebels wieder in Vergessenheit geraten. Denn Orgelbaumeister G. Weigle

mußte lange suchen, er nahm fast alle Pfeifen heraus, ehe er den Hebel an verborgener Stelle fand. Durch den Hebel wurde eine Querwand in einen der Hauptwindkanäle geschoben und dadurch die Windzufuhr zu den Pfeifen abgeschnitten. Es ist sehr bedauerlich, daß damals, infolge mangelnden historischen Verständnisses, der Hebel entfernt wurde; denn die Auffindung des Geheimhebels hatte doch mehr als die bloße Deutung und Wahrheit der Sage bewiesen. Es hätte der Erhaltung der Orgel in keiner Weise geschadet, wenn dieses »Sperrventil« (nach heutiger Ausdrucksweise) erhalten geblieben wäre.
Die dritte Orgelsage erzählt uns von der »Vox humana« = Menschenstimme. Gabler gab sich alle erdenkliche Mühe, mit diesem Register eine Höchstleistung zu erzielen. Mehrere Jahre habe er darüber eifrigst nachgedacht, ohne zu einem Entschluß zu kommen. Trotz vieler Proben und Experimente, die er mit allen möglichen Holzarten und Metallmischungen anstellte, sei er nie über das Ergebnis zufrieden gewesen, die gefundenen Töne klangen nicht wie der Zauber der menschlichen Stimme. Nun versuchte ihn der Satan; in dunkler Nacht versprach er ihm Beistand und Hilfe, sobald er ihm seine Seele verschrieben habe. In stürmischer Nacht verließ Gabler in aller Heimlichkeit das Kloster und eilte dem Lauratal zu; denn er mußte um die zwölfte Stunde der Mitternacht am Laurastein sein. Kaum war noch der erste Glockenschlag der großen »Hosanna« verhallt, da stand schon der »Böse« in Jägersgestalt vor ihm. Gabler unterschrieb nun mit seinem Blut den Vertrag, demgemäß seine Seele Eigentum des Teufels war, von dem er dafür ein Metallstück bekam, das er zur »Vox humana« verwenden sollte. Gabler eilte wieder heim, um alsbald mit dem geheimnisvollen Metall sein geheimnisvolles Register zu fertigen. Und siehe! Die »Vox humana« gelang vortrefflich, aus dem Metallmund der Pfeifen sang die menschliche Stimme. Doch, welche Enttäuschung für alle! Die »Vox humana« klagte den Meister selbst seiner teuflischen Tat an. Sie sollte in der heiligen Gotteshalle heilige Choräle singen, und diese sang immerfort die Sünde und Lust der eitlen Welt, so daß mancher Mönch seine stille Klosterzelle verließ und dem Taumel und der Freude der Welt nachjagte. Der Abt vermutete Schlimmes und ließ den Orgelbauer vor sich führen. Der Meister gestand sein Verbrechen. Sofort machte man ihm den Prozeß: er sollte zur Strafe und Sühne mit den Pfeifen seines teuflischen Registers im Klosterhof verbrannt werden. Zuvor aber noch mit seiner natürlichen Kunst einen Ersatz für das Teufelswerk schaffen. Ohne Hilfe des Bösen machte sich nun Gabler an die Arbeit, und als er die »Vox humana« gebaut, klang sie so rein und gut in der Kirche, daß des Abtes Herz erweicht wurde und er ihm die Strafe erließ, nachdem Gabler seinen Fehltritt bereut und nach Kräften gut gemacht hatte.
Diese Sage ist ein gut Stück Volksphantasie, Erzeugnis des barocken Geistes. Dem Volke kam die anormale Form der Pfeifen, der arg verkürzte und merkwürdig geformte Schallbecher dieses Zungenwerkes sonderbar vor, dazu noch

der näselnde Klang der Stimme. Das Volk konnte nicht begreifen, daß ein solches Gebilde auf natürliche Weise entstanden — da mußte der Böse mit im Spiele stehen.

Barocke Orgelsagen! Sie sind selten, wie die alten Orgelwerke immer seltener werden. Und sie sollten doch mit größtem Kunstverständnis gepflegt und samt ihren oft bizarren, aber trotzdem lieben Nebenregistern, wie wir sie in Weingarten finden, erhalten bleiben, nach dem ehrenden Urteil von Professor E. Rupp-Straßburg: »als lebendiges, musikgeschichtliches Denkmal für unsere nüchterne Zeit, deren Stirne der grämliche Ernst durchfurcht.« Wieviel Unheil ist angerichtet worden, indem Behörden und unverständige Orgelbauer herrliche Kunstwerke, klingende Denkmäler vernichteten und durch moderne Durchschnittsware ersetzten, die sich nach künstlerischer und qualitativer Seite hin mit dem alten Werk nicht messen können. Man soll keinem Orgelbauer ein solches Werk zur Vernichtung ausliefern!

Vor nicht langer Zeit hat der Schreiber dieser Zeilen in einer Klosterkirche eine schöne barocke Orgel gespielt. In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat ein ganz unbedeutender Meister der Orgelbaukunst dieses Kunstwerk wieder »instand gesetzt«. Die »Vox humana« machte ihm scheinbar die meisten Schwierigkeiten, die Pfeifen des Registers kamen ihm ganz »sagenhaft« vor. Kurzer Hand stellte er das Register ab und schrieb an den Registerhebel »unbrauchbar«.

Freuen wir uns, daß uns die Kunstpflege des Barock so reichlich beschenkt hat; erhalten wir diese Denkmäler, so lange es nur möglich ist. Verehren wir die Meister, schätzen wir die Kunst eines Joseph Gabler. »Die feinen akustischen Erwägungen Gablers konnte die heutige Zeit trotz aller anderen Fortschritte noch nicht überbieten, aber — hier stehen wir vor einer Steigerungsmöglichkeit, die erschütternd wirkt und zum Ereignis wird. Und wir verstehen die Barockmusiker, denen der Raum erklingt, die selbst Musik sind und dies immer wieder in ihrem Lieblingsornament, den musizierenden, blasenden, trommelnden Engelsfiguren symbolisch andeuten.« (W. v. Scholz.)

Welches waren die weiteren Lebensschicksale unseres Künstlers? Große Meisterwerke erstellte er außer in Weingarten noch im Kloster Ochsenhausen, seiner Heimat, im Kloster Zwiefalten und in der St. Martinskirche in Memmingen. Es heißt zwar, daß er »der berühmte Maître Joseph Gabler« gewesen, aber finanziell kam er trotz fleißiger Arbeit auf kein »grünes Zweig«, wie wir aus dem Fall Weingarten ersahen. Nach 1763 soll er nach Frankreich ausgewandert sein, wo ihm als Deutschen keine Aufträge erteilt wurden und er nirgends Hilfe und Stütze fand. Etwa 1784 soll er gestorben sein, in Armut.

Einige der hier genannten berühmten Orgeln (aus der Klosterkirche Weingarten, aus dem Kloster Polling, dem Kloster Ottobeuren, dem Straßburger Münster und der Frauenkirche in Dresden) sind im Bilderteil dieses Heftes veröffentlicht. *Die Schriftleitung*

DIE NEUDEUTSCHEN UND DIE KAMMERMUSIK

VON

WILLI KAHL-KÖLN

In den ersten Jahren nach dem Kriege, da das Schaffen namentlich der jungen Generation auffallend stark kammermusikalische Wege einschlug, da allenthalben neu erstehende Kammermusikfeste die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, sprach man gern von der »Kammermusik-Renaissance« unserer Zeit.*) Was uns damals lebhaft bewegte, kann heute schon Gegenstand kühler, ja kritischer Betrachtung sein. »Ein großer Teil dieser Nachkriegskammermusik«, sagt neuerdings ein scharfsinniger Beobachter,**) »hat den Reiz der Aktualität, den einzigen, den es besaß, verloren, fällt der Vergessenheit anheim, bleibt allerhöchstens Vorstufe weiterer Entwicklung.« So verhält sich auch das, was mehr als nur »aktuell« war, zu der zusehends stärkeren Pflege des Orchestermusizierens in der Gegenwart. An einem Einzelfall gesehen, bedeutet etwa Hindemiths »Konzert für Orchester« (Werk 38) nicht eine Absage an die Kammermusikrenaissance, der sein früheres Schaffen verpflichtet war, sondern organische Weiterentwicklung zu einem durch jene Bewegung erst bedingten, kammermusikalisch geläuterten Orchesterstil. Wesentlich ist jedenfalls für den Betrachter, daß wir durch die jüngste Entwicklung schon etwas wie einen historischen Abstand von der Kammermusikrenaissance der Nachkriegsjahre gewonnen haben. Aus dem Gesamtbild, das die Einordnung dieser Bewegung in den großen Rhythmus musikgeschichtlicher Abläufe zu vollziehen hätte, soll hier nur ein einzelner Zug festgehalten werden, der mir allerdings wichtig genug erscheint: Die Lage, aus der heraus, vor dem Kriege allerdings schon vorbereitet, die Kammermusikrenaissance herauswächst. Und zwar wiederum nicht allgemein die Gesamtlage unserer Musikkultur (hier ist zu Beginn der Kammermusikrenaissance eine Vielheit von Kräften am Werk) als Ausgangspunkt, sondern das, was recht eigentlich bis dahin die Quellen kammermusikalischen Lebens verschüttet hatte, eine stark ausgeprägte Kammermusikfremdheit, ja oft -feindschaft innerhalb der neudeutschen Richtung. Man vergegenwärtige sich, was von der Stellung der Gefolgschaft Berlioz', Liszts und Wagners zur Kammermusik in jedem Falle abhängen mußte. Es war nicht das Verhalten irgendeiner Gruppe, sondern eben der Richtung, von der aus die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ihre stärksten und entscheidenden Antriebe erfahren hat.

Die Kammermusikfremdheit in den Kreisen der Neudeutschen hat zu einer

*) *Ernst Bücken* in der Festschrift zum 1. Rhein. Kammermusikfest, Westdeutsche Wochenschrift, Jahrg. 3, Nr. 20, 14. Mai 1921.

**) *Adolf Weißmann,* Die Entgötterung der Musik, 1928, S. 93.

Zeit, da sich die Kammermusikrenaissance bei Reger und Pfitzner erst ankündigte, bereits *Rudolf Louis* *) als folgenschwere geschichtliche Situation anschaulich geschildert. »Ich selbst erinnere mich,« so erzählt er, »wie wir als angehende Musikbeflissene Ende der achtziger Jahre uns in einer gewissen Nobile sprezzatura aller Kammermusik gefielen, die wir — mit der einzigen großen Ausnahme der letzten Quartette Beethovens — auch in ihren Meisterwerken (deren Schönheiten wir uns darum keineswegs verschlossen) als eine mindere Gattung ansahen. »Kammermusik verdirbt den Charakter« —, so ging damals unter uns die Rede, »und die Beobachtung, wie der Anschein einer innigen Vertrautheit mit der dem Laien nur schwer sich erschließenden höheren Kammermusik den Nimbus einer exzeptionellen Musikalität verleiht, und so die Affektation, den Snobismus und die Heuchelei gerade auf diesem Gebiete besonders üppig wachsen läßt, mochte diesem seltsamen Diktum einigen Grund geben.« Die Kammermusik als eine »mindere Gattung«: so mußte sie einem eingeschworenen Neudeutschen erscheinen, weil — man weiß ja, wieviel Leidenschaft und Gereiztheit in der Musikpolitik des 19. Jahrhunderts im Spiel war — diese Gattung bei der Gegenpartei und ganz besonders bei Brahms in bester Pflege war. Aber auch wer die Dinge nicht gerade durch die Parteibrille sah, mußte der Kammermusik vom Standpunkt neudeutscher Musikgesinnung aus mindestens sehr skeptisch oder doch sehr einseitig gegenüberstehen. Die Einseitigkeit dieses Standpunktes ergab sich daraus, daß man eben, wie Louis bezeugt, allenfalls die letzten Quartette Beethovens gelten ließ, und so betrachtete man schließlich alles kammermusikalische Schaffen mit starker Zurückhaltung, weil man in der nachbeethovenschen Produktion gerade von ihnen aus noch immer keinen »heilsamen Einfluß auf die Gestaltung des Musikstiles der neueren Zeit« feststellen konnte.**) Beethovens letzte Quartette will R. Wagner erst in Paris gegenüber der »eindruckslosen Vortragsweise« in Deutschland,***) »in vollendeter Weise« gehört haben,†) d. h. mit der wünschenswerten Plastik, mit dem Sinn für ihre »gesangsmelodische Substanz«. Eine solche Pflege gerade dieses letzten Beethoven auch bei uns sollte, so meint Wagner, dazu beitragen, »uns des ganzen, vollen Gehalts der reichen Hinterlassenschaft unserer großen Meister erst zu bemächtigen, um darüber, welche Entwicklung der Musik vorbehalten ist, durch die volle Erkenntnis dessen, bis wohin sie sich schon in Wahrheit entwickelt hat, uns das rechte Licht zu verschaffen«. Damit wird näher be-

*) Die deutsche Musik der Gegenwart. 3. Aufl. 1912, S. 273 ff.

**) *Richard Wagner,* Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule (1865), Ges. Schriften und Dichtungen 1888², Bd. 8, S. 167.

***) *Adolf Sandberger,* Zur Geschichte der Beethoven-Forschung und des Beethoven-Verständnisses (Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, 1924, Bd. 2, S. 67) erinnert mit Recht daran, daß Wagner »an Künstler wie Gebrüder Müller, wie Wasielewski und Joachim« dabei nicht gedacht zu haben scheint.

†) *Wagner,* a. a. O., S. 168. Es handelte sich um den Beethoven-Vortrag des Quartetts *Maurin-Chevillard.* Vgl. darüber *Paul Landormy,* La musique de chambre en France de 1850 à 1871, Revue musicale, Jahrg. 1, H. 8, 1911, S. 43 ff.

zeichnet, welchen »heilsamen Einfluß« Beethovens letzte Quartette auf die Kammermusik ausüben müßten. Wagner erhofft eine Wirkung im Sinne der Weiterentwicklung von ihnen aus und im Sinne des von den Neudeutschen programmatisch geforderten Fortschritts. In der Kammermusik der gegnerischen Partei war der hier gemeinte Fortschritt sicher nicht zu finden. Und im eigenen Lager ging die Stoßkraft der Schaffenden an den Reizen intimen kammermusikalischen Gestaltens vorbei in ganz anderer Richtung. Aber das von Wagner aufgerollte Problem, Weiterentwicklung der Kammermusik vom Standpunkt der letzten Quartette Beethovens aus, war ein eifriges Theoretisieren schon wert.

Bei aller Anerkennung der Verdienste der Neudeutschen um die Beethoven-Propaganda wird man nicht vergessen dürfen, daß sie durchaus im Banne der Wagnerschen Hypothese vom Ende der Instrumentalmusik mit der 9. Sinfonie standen.*) In diesem Geschichtsbild mußte natürlich auch Beethovens letztes Quartettschaffen zunächst ein Ende bedeuten. Und wenn einmal schon Weiterentwicklung und Fortschritt nur von hier aus der Kammermusik nach Beethoven einen Weg weisen sollten, so mußte man sich an das halten, was an Beethovens Quartetten im Sinne der neudeutschen Ästhetik ein Stück Zukunft in sich bergen konnte. *Dvořak* hat daher einmal die Aufgaben der Kammermusik in seiner Zeit so umschrieben: »Die Entwicklung dieser Gattung hat noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht, auch sie verlangt nach einem Programm. Bei Beethoven finden sich Ansätze dazu. Aber es sind eben nur Ansätze. Die muß man weiterspinnen.«**) Es ist ein besonderes Verhängnis, daß ein solches Theoretisieren im Banne neudeutscher Gedankengänge auf das Kammermusikschaffen eines Vollblutmusikanten, wie es Dvořak war, alsbald geradezu lähmend wirken mußte, so daß er in seinen letzten Jahren die Kammermusik sogar »brüskierte«.***) Mit leiser Ironie gedenkt Friedrich *Klose*†) der Zeiten, da auch ihm die Kammermusik »vollständig gleichgültig geblieben war, mit einer einzigen Ausnahme, die symptomatisch ist: Beethovens Streichquartett op. 132 mit dem Dankgebet eines Genesenen an die Gottheit«.

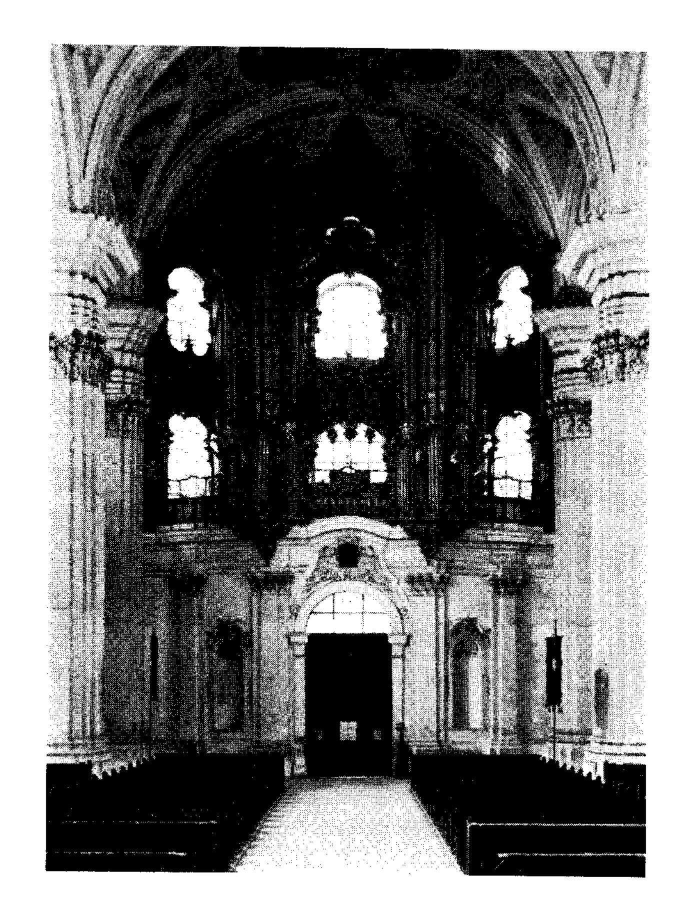
Wir besitzen neben solchen gelegentlichen Äußerungen ein höchst aufschlußreiches Dokument dieser neudeutschen Einstellung zur Kammermusik, den Aufsatz »Die weitere Entwicklung der Kammermusik« des Münchener Komponisten *Melchior Ernst Sachs*.††) Seine Leitsätze, die die Krisis der Kammermusik in neudeutschen Kreisen aufs schärfste beleuchten, verdienen in diesem Zusammenhang wiederholt zu werden: »Es ist schon von mancher Seite die Meinung ausgesprochen worden, daß die Kammermusik keine weitere Ent-

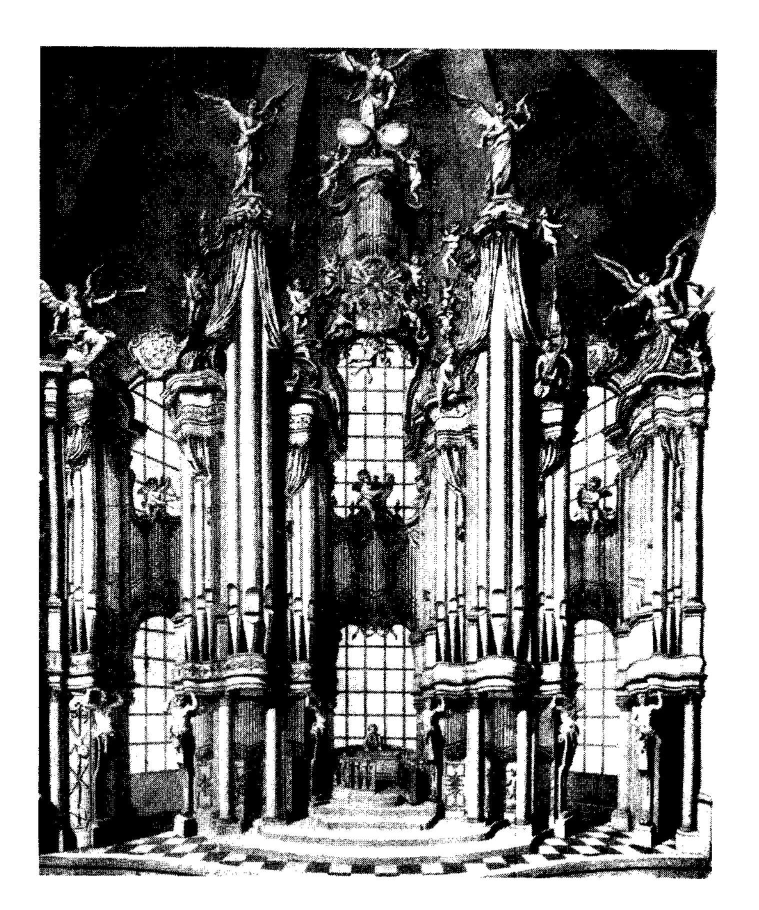
*) *Sandberger*, a. a. O., S. 58.
**) *Viktor Joß*, Anton Dvořak, Die Musik, Jahrg. 3, H. 18, 1904, S. 406.
***) *Joß*, a. a. O.
†) Mein künstlerischer Werdegang, Neue Musikzeitung, Jahrg. 39, H. 17, 1918, S. 237.
††) Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. 4, H. 4, 1903, S. 165 ff.

wicklung über die letzten Werke Beethovens hinaus haben könne; auch ist nicht zu leugnen, daß die Werke der neueren Komponisten die Wahrheit dieser Meinung im allgemeinen bestätigen. Abgesehen von dem erhabenen Inhalt der letzten Beethovenschen Werke, die zu übertreffen nur einem gleichgearteten Genius gelingen kann, ist in der Form der Werke neuerer Meister kein wesentlicher Fortschritt, keine weitere Entwicklung nachzuweisen ... Da die instrumentale Kammermusik, von welcher hier zunächst die Rede ist, mit der sinfonischen Musik eine ähnliche Verwandtschaft hat, wie in der Dichtung die Novelle mit dem Roman, so liegt es nahe, für die weitere Entwicklung der Kammermusik auf den gleichen Weg hinzuweisen, den *Berlioz* und *Liszt* mit dem Übergang von der alten sinfonischen Form zur sinfonischen Dichtung eingeschlagen haben. Dieser Weg führt zu der Forderung, daß jedes Kammermusikwerk eine Tondichtung sein soll.«*) Natürlich wird auch hier wieder ausdrücklich auf Beethovens a-moll-Quartett op. 132 und seine vereinzelte Satzüberschrift hingewiesen. »Was hier Beethoven andeutungsweise tat, kann aber recht wohl als der Keim einer neuen Regel gelten, die verlangt, daß die Ideen des Komponisten, die ihn bei seiner Komposition leiten, in Worten angegeben werden.«**) Nach allem Gesagten bedürfen diese Ausführungen keines Kommentars. Allenfalls sei, um das Bild der geschilderten geschichtlichen Situation abzurunden, darauf hingewiesen, daß zur Zeit, da Sachs' Aufsatz noch einmal dem neudeutschen Ideal einer an gewisse programmatische Ansätze bei Beethoven anknüpfenden Kammermusik das Wort redete, die Pioniere der späteren Kammermusikrenaissance, Reger und Pfitzner, schon mit manchen Werken schlagend bewiesen hatten, daß echte Sehnsucht nach kammermusikalischem Ausdruck unbekümmert um die graue Theorie einer »Kammermusikdichtung« Erfüllung finden kann, wenn erst wieder einmal alle rein musikalischen Kräfte, unbehindert durch außermusikalische Bindungen, sich frei entfalten können.

Zudem war auch im engeren Kreise der Neudeutschen damals bereits ein Wandel in der Stellung zur Kammermusik eingetreten. Der ausgesprochenen Kammermusikverächter werden jetzt weniger, wenn auch einzelne noch bis in die Gegenwart hinein diese neudeutsche Tradition bewahren. Am sichtbarsten ist die Wendung da, wo man allerdings auch nicht mehr von neudeutscher Richtung reinster Prägung sprechen darf: in der Münchener Schule. Thuille ist gerade für die Münchener Kammermusikpflege der Führer. Von hier aus verlohnt sich noch ein flüchtiger Blick auf die ältere neudeutsche Generation und die praktische Auswirkung ihrer Kammermusikästhetik im eigenen Lager. Für *Louis****) ergibt sich fast gesetzmäßig, daß neudeutsche Komponisten entweder vor ihrem Abschwenken zur Fortschrittspartei

*) A. a. O., S. 165.
**) A. a. O., S. 167.
***) A. a. O., S. 277 f.





Die große Orgel in der Klosterkirche Weingarten

erbaut von Joseph Gabler

Heutiger Zustand

G. Bopp, Weingarten, phot.

Zustand vom Jahre 1750

Zeichnung von Delagardette



Die große Orgel im Kloster Ottobeuren
erbaut von Karl Riepp
(1764)



Die Orgel im Kloster Polling bei Weilheim
erbaut von Johann Georg Hoeterich
(1765)

Kammermusik schreiben oder erst später, wenn sie etwa einmal zu klassisch-romantischen Idealen zurückkehren (so *Draeseke*). Man wird für die erste Gruppe *Alexander Ritter* namhaft machen können, der selbst zeitweise ein Streichquartett führte und doch nach seinem Quartett op. 1 und dem unveröffentlichten Klavierquintett, den Lockungen der neudeutschen Orchestermusik folgend, sich nie mehr zur Kammermusik zurückfinden konnte.*) Ähnlich vertritt auch bei *Hans Bronsart v. Schellendorf* das Opus 1, das g-moll-Klaviertrio, als einziges Werk die Kammermusik in seinem Schaffen. *Bruckner* in diesem Zusammenhang der neudeutschen Kammermusikfremdheit zu nennen,**) kann heute immerhin mißverständlich wirken, nachdem *Kurth****) so nachdrücklich auf den besonderen Charakter seines Streichquintetts als »einmaliges individuelles Kunstwerk« hingewiesen hat. Stärkere Bindungen nach rückwärts, bezeichnenderweise zum letzten Beethoven hin, weist *Hugo Wolfs* Quartett aus seiner Jugendzeit auf, eines seiner besonderen Schmerzenskinder. Am sinnfälligsten erscheint die Gleichung »Kammermusikpflege — klassizistische Epoche« im Schaffensweg *R. Strauß'*, ehe er von Alexander Ritter der neudeutschen Richtung gewonnen wird. Darüber ist aber nie zu vergessen, daß später gerade das Kammerorchester der Straußschen »Ariadne auf Naxos« ein wichtiger Wegbereiter der Kammermusikrenaissance der Nachkriegszeit geworden ist.

HENRIK IBSEN UND DIE MUSIK

ZUM 100. GEBURTSTAG DES DICHTERS (20. MÄRZ)

VON

BERTHA WITT-ALTONA

Für den Musikfreund muß es immer lehrreich sein, zu erfahren, welches Verhältnis führende Geister anderer Gebiete zur Tonkunst einnehmen, um so mehr, als ja stets gewisse Bindungen und Beziehungen zwischen der Musik und den übrigen Künsten bestehen. Bei *Ibsen* freilich könnte man fast am wenigsten auf die Vermutung kommen, daß die Musik für ihn irgendeine Rolle gespielt habe; seine ganze Kunstrichtung und Lebensanschauung war jeder dithyrambischen Lebensäußerung entgegengesetzt und ging ihren konsequenten Weg so ohne jeden Seitenblick, daß man in seinen Gesellschaftsdramen kaum einmal an die Musik erinnert wird. Nur flüchtig, so daß es auf den ersten Blick kaum auffällt, benutzt er die Musik als ein besonderes Moment in der Seelenschilderung seiner Menschen; durchweg haben sie mit ihr

*) *Siegmund v. Hausegger*, Alexander Ritter, 1907, S. 59.
**) *Louis*, a. a. O., S. 278.
***) Bruckner, 1925, Bd. 2, S. 1164.

nichts zu tun. Wenn man allerdings näher hinschaut, so erkennt man, daß in jenen Szenen, wo er die Musik einmal irgendwie mit in den Brennpunkt stellt, ihr auch eine, obwohl flüchtige, so doch wesentliche Bedeutung zugewiesen ist, und daran sieht man gleichzeitig, daß auch der pessimistischste aller Dichter der Musik, dieser dithyrambischen Kunst, auf eine Art nahestand, die, näher betrachtet, von besonderer Bedeutung gewesen ist und die seiner Erkenntnis des versöhnenden und ausgleichenden Wesens der Musik entsprang. Ibsen, der große Pessimist, war ja im Grunde auch wieder Optimist; sein erbitterter Feldzug gegen die Gesellschaft barg doch zugleich den Glauben in sich an eine Besserung jenes Weltlaufs, in den er so kraß hineinleuchtete. Sein Traum vom »dritten Reich« war ein Traum von Schönheit und Vollendung, und sein Ziel der Weltverbesserung war nicht möglich ohne ein inneres Verhältnis zu jenen höheren Harmonien, von denen die Musik ein so wesentlicher Teil ist.

Ibsen war an sich nicht Musiker und über irgendeine Grundlage an musikalischen Kenntnissen verlautet bei ihm nichts. Eigentlich kann man auch wohl sagen, die Musik sei zunächst zu ihm gekommen, statt er zu ihr. In den kleinen norwegischen Nestern, wo sich der erste Abschnitt seines Lebens abspielt, herrschte wohl ein lustiges gesellschaftliches Leben, aber das Musikleben ist doch ganz unbedeutend, und Ibsen, der Apothekerlehrling und angehende Dichter, hatte andere Dinge im Kopf als die Kunst der Töne. Erst als Ole Bull, der Paganini des Nordens, ihn 1851 an das neu gegründete norwegische Nationaltheater in Bergen berief, trat die Musik an ihn heran, und da man zuweilen auch eine Oper oder Singspiele aufführte und Ibsen neben seiner dramaturgischen Tätigkeit auch ein Kritikeramt versah, so war er zu einer Stellungnahme der Musik gegenüber schon von selbst genötigt, und da entwickelt er immerhin einen Musiksinn und ein sachliches Urteil, das gerade bei ihm nicht wenig überrascht. Ja, manche seiner damaligen Werke sind sogar vorwiegend aus musikalischem Gesichtspunkt geschaut und geradezu opernhaft aufgebaut, wie das »Fest auf Solhaug« und »Olaf Liljekrans«, den er später selbst zu einem Operntext umzuarbeiten Lust bekam. Was er bei seinen späteren Gesellschaftsdramen nur bedingungsweise tat, nämlich der Musik irgendwo einen Anteil mit einzuräumen, das hat er in seinen Frühdramen so wenig versäumt, daß er für einzelne Szenen geradezu Musik vorschrieb und sich selbst mit ihm geeignet erscheinenden Komponisten in Verbindung setzte, um von ihnen eine Musik nach seinen Angaben zu erhalten.

Die Sage von Olaf, der zur Hochzeit reitet, und dem Erlkönigs Tochter entgegentritt, umfaßt jenes Motiv, das Ibsen später so gern behandelt hat. Überall steht ein Mann zwischen zwei Frauen. Dasselbe Motiv fand er in der damals nach Norwegen gelangten Oper »Norma« Bellinis, die ihn wohl hauptsächlich aus diesem Grunde besonders angeregt hat. Man hat bei seinen damaligen Äußerungen, die er aus jenem Anlaß über die Oper im allgemeinen machte,

herausgefunden, daß sie sich geradezu mit den Anschauungen decken, die um jene Zeit Richard Wagner zu vertreten begann. Überhaupt schwebte Ibsen damals, wie Wagner die Oper als deutsches Kunstwerk, ebenfalls eine nationale Kunst im Sinne seiner Nation vor und also erstrebte er für Norwegen etwas Gleichartiges, wie Wagner für Deutschland. Wenn Wagner im deutschen Musikdrama eine gleichwertige Verschmelzung dreier Kunstgattungen als sein Ziel betrachtete, so billigte Ibsen jedenfalls der Musik einen erheblichen Anteil zu, und darauf dürfte es zurückzuführen sein, daß seine damaligen Werke teilweise opernhaft aufgebaut sind. Er will allerdings nicht der Musik den Hauptanteil einräumen, wie es bei der Oper ja durchweg der Fall war, und auch dadurch nähert er sich Wagner, wenn er auch wieder der Musik die ebenbürtigen Rechte, wie Wagner es tat, nicht zuerkannte. Ibsen war eben an sich nicht Musiker, sondern in erster Linie Dichter.
Aber man beachte seine Kritik über die Oper »Wilhelm Tell«, über die er 1851 eine seine Meinung so ausführlich darlegende Betrachtung schrieb. Er führt dort an, wie im allgemeinen gesagt würde: ». . . . der Text ist gerade nicht bewundernswert, — aber bei der Oper ist der Text ja auch Nebensache«, und knüpft dann an: »Dieses Raisonnement ist nicht ungewöhnlich; die meisten Leute werden sich erinnern, es selber gebraucht oder von anderen vernommen zu haben. Zumal die sog. Musikkenner äußern sich auf diese Weise; es sind hauptsächlich die Leute, die eine Oper als etwas aus zwei verschiedenen Einzelheiten, Musik und Text, Zusammengesetztes betrachten, und nach ihrer Meinung kann jene sehr wohl ihre Wirkung tun, auch wenn der Text minder geglückt ist. Sogar wirkliche Künstler huldigen dieser Anschauung, und darum hört man nicht selten im Konzertsaal den Vortrag einer ganzen Oper. Nichts ist verkehrter als eine derartige Auffassung von der Bedeutung der Opernmusik. — Die Oper ist die dramatische Kunstform, die mittelst eines plastisch-musikalischen Mediums die Wirklichkeit in ein Idealbild reproduziert. Dies Medium ist also im Grunde seines Wesens eine Komposition zweier Elemente, von denen jedes für sich unzulänglich ist zur Erreichung des hier erstrebten Ziels. Die Musik ist im wesentlichen lyrischer, die Plastik epischer Natur, die Oper jedoch ist die Einheit beider und kann sich folglich nicht offenbaren durch ein Medium, dem das eine Moment fehlt. Die Vollkommenheit der Opernmusik liegt also gerade in ihrer Unvollkommenheit, an und für sich den Dichtergedanken des Komponisten ausdrücken zu können, ebenso wie die Vollkommenheit des Textes darin liegt, daß er kein Vollkommenes ist, solange er sich nicht durch die Einheit von Musik und Plastik ausspricht. Es muß also tiefinnerlich eine Harmonie zwischen Musik und Text eintreten.« Diese Gedankengänge sind nicht nur im Hinblick auf Wagner, sondern vor allem auch auf die heutige Entwicklung der Oper interessant, da die Verschmelzung zwischen Text und Musik eine geradezu vollkommene geworden ist.
Ibsen fährt dann fort: »Die Musik ist die Seele der Oper, der Text die konkrete

Form, und da wir in der Oper uns auf dem Gebiet des Ideellen befinden, so verlangen wir hier eine vollkommene Übereinstimmung von Inhalt und Form. Da sich in der Oper die Musik als Inhalt charakterisiert (also nicht zugleich als Form), so muß sie begreiflicherweise ihr eigenes Wesen aufgeben, wenn sie mit und durch sich selbst zur Objektivität gelangen will; denn ein Inhalt ohne Form ist ja in Wirklichkeit bloß eine leere Abstraktion. Die Existenz der Opernmusik hört als solche mithin auf, wenn sie außerhalb der Bühne wiedergegeben wird, weil sie dadurch anfängt, ein für sich bestehendes Ganzes zu bilden«. Hier geht Ibsen in der Forderung einer vollkommenen Vereinheitlichung der Oper weiter als Wagner, dessen Opernmusik es nicht ausschließt, daß Teile davon auch konzertmäßig aufgeführt werden, wie ja auch Wagner selbst konzertmäßige Einrichtungen vorgenommen hat. Erst die heutige Oper schließt dergleichen immer mehr aus und deckt sich somit erkennbar mit Ibsens Ideen. »Wenn deshalb Musikkenner äußern,« heißt es dann weiter bei ihm, »sie schlössen während der Vorstellung am liebsten die Augen, um im Genuß der Musik nicht gestört zu werden, so ist das entweder Affektation oder es gründet sich auf einer völligen Verkennung der Opernmusik und ihrer Bedeutung. In einem Konzertsaal mag es hingehen, — denn hier ist der Vortrag unwesentlich, die Musik an und für sich ist hier alles; aber so verhält es sich ja nicht in der Oper, wo die Musik als Inhalt erst durch die plastische Form zur Anschauung kommt. — Man wird also verstehen, daß die Ansicht, wonach dem Vortrag in der Oper eine untergeordnete Bedeutung zugeschrieben wird, einen durchaus irrtümlichen Begriff von dem verrät, was eine Oper eigentlich sagen will.«

Ibsens dichterische, nicht-musikalische Berufung schloß es aus, solchen Ideen weiter nachzugehen, trotzdem die Oper ihn als eine besondere Lieblingsidee noch häufig anzieht. Jedenfalls hatte die Berührung mit der Musik an den Theatern zu Bergen und Christiania ihn ganz erheblich in musikalisches Fahrwasser hineingezogen. Zu ihn besonders anregenden Melodien aus Hostrups dort aufgeführten Vaudevilles dichtete er Spottlieder, und für nationale Sängerfeste interessierte er sich stets in einem Maße, daß er nicht nur Gedichte dazu lieferte, sondern auch persönlich daran teilnahm; für den dänischen Komponisten P. Heyse dichtete er auch Chorlieder-Texte. Sein »Fest auf Solhaug« ist geradezu als ausgesprochener Opernstoff bezeichnet worden, so daß später bei den Aufführungen in Deutschland eine Musik dazu wünschenswert wurde. Das Wiener Hoftheater beauftragte Hugo Wolf mit der Komposition und Wolf erledigte den Auftrag auch, ohne daß seine Musik besonders glücklich ausgefallen wäre; denn Wolf war am wenigsten der Komponist, dessen Inspiration sich auf Befehl und ohne innere Übereinstimmung mit der Dichtung einstellte, und für ihn war das „Fest auf Solhaug« kein Dichtwerk, das ihn besonders anregte. Wenn Ibsen selbst sich nicht schon im Anfang um eine Musik zu diesem Werk kümmerte, so liegt

das wohl an der erst verhältnismäßig späten Aufnahme gerade dieses Schauspiels seitens der Bühnen. Später hat dann Hans Pfitzner eine neue Musik zum »Fest auf Solhaug« geschrieben.

Wie schon gesagt, war es der nicht gerade glücklich ausgefallene »Olaf Liljekrans«, der Ibsen zuerst den Gedanken einer Verwertung als Oper eingab. Um 1860 beschäftigte er sich viel mit einer entsprechenden Umarbeitung, die er aber ohne greifbares Ergebnis wieder aufgab. Ebenso ging es mit einem anderen Operntext, der ihn in jener Zeit so lebhaft in Anspruch nahm, daß er sich bereits nach einem Komponisten dazu umsah. Die Wahl fiel auf Udbye in Trondhjem, dem er 1861 die ersten Szenen mit der Anfrage einsandte, ob er bereit sei, die Musik zu übernehmen. »Da unter allen Komponisten dieses Landes Ihr Name den besten Klang hat«, heißt es in dem Brief, »so wäre es mir eine Ehre und eine doppelte Bürgschaft für den Erfolg.« Udbye erklärte sich einverstanden, sobald er die Fortsetzung bekäme, aber er erhielt sie nicht, obwohl Ibsen im nächsten Jahr einmal nachfragen ließ, wie weit die Musik gediehen sei. Beim Bergener Sängerfest 1863 hatte dann Udbye flüchtig Gelegenheit, den Dichter wegen der Fortsetzung zu fragen; aber Ibsen sagte, er sei zu dem Resultat gekommen, daß der Stoff nicht für eine Oper tauge, — zum großen Bedauern Udbyes, der nach dem ihm vorliegenden Textfragment anderer Meinung war. Es handelte sich um das »Schneehuhn von Justedalen«.

Während des Deutsch-Französischen Krieges, durch den Ibsen, der damals von Rom nach Dresden übergesiedelt war, aber der deutschen Sache aus vielen Gründen nicht mit wohlwollendem Verständnis gegenüberstand, tief mit erregt wurde, beschäftigte ihn abermals ein Opernstoff. Mit dem gewaltigen Julian-Drama rang er innerlich noch immer, ohne es schon bewältigen zu können, und so hielt er denn inzwischen Umschau nach neuer Anregung. Im November 1870 schreibt er seinem Kopenhagener Verleger: »In dieser bewegten Zeit kann ich meine Gedanken auf nichts konzentrieren. Dagegen habe ich große Lust, eine Oper für Heise zu schreiben. Der Stoff würde ›Sigurd Jorsalafar‹ sein. Aber es fehlt mir hier an den nötigen historischen Quellen ...« Um sich diese zu verschaffen, bittet er um ein großes norwegisches Geschichtswerk. Aber auch dieser Opernplan gedieh nicht weiter, vermutlich, weil Björnson sich damals mit demselben Stoff beschäftigte und ein Drama daraus gestaltete, das mit Begleitmusik von Grieg 1872 in Christiania herauskam. Nach »Kaiser und Galiläer« ging dann Ibsen ganz zum modernen Gesellschaftsdrama über, und damit verschwand auch der musikalische Einschlag, der sich bisher in seinem Schaffen überall mit ausgewirkt hatte. Opernpläne hegt er in Zukunft keine mehr, lediglich die Beschaffung einer Begleitmusik zu den »Kronprätendenten« und zu »Peer Gynt« nimmt ihn noch lebhaft in Anspruch; besonders im letzteren Fall zeigt sich wieder, wie sehr sich Ibsen einer musikalischen Wirkung bewußt war und welche klare Vor-

stellung des musikalischen Zusammenhangs er sich zu machen vermochte, da er die Vorschriften für solche Begleitmusik überall selbst gegeben und also den Komponisten damit ganz an seine Führung gebunden hat.

Für die »Kronprätendenten« empfahl ihm sein Verleger den schon genannten dänischen Komponisten P. Heyse, den Ibsen selbst von Rom her kannte. Es handelte sich um einige Chöre, Gebet der Frauen in der Kirche und Gesang der Mönche hinter der Szene. Ganz andere musikalische Ansprüche stellte Ibsen aber im Peer Gynt. Das ursprünglich nicht für die Bühne bestimmte Werk mußte, als man in Christiania doch an solche Verwendung dachte, erheblich umgeändert und mit Musik versehen werden, ohne die eine Aufführung kaum denkbar war; denn Peer Gynt zeigte wieder, wie fast alle Werke Ibsens aus seinem ersten und zweiten Schaffensabschnitt, wesentlichen musikalischen Einschlag. Wir wissen, daß die Gestalt Peer Gynts eine Verkörperung des norwegischen Volkes ist mit all seinen von Ibsen so schmerzlich empfundenen Mängeln. In Peer Gynt tritt uns auch, obwohl für uns kaum noch erkennbar, die Gestalt eines berühmten Landsmanns Ibsens entgegen: Ole Bull, der, wie er selbst ein Stück norwegischen Volkscharakters, doch nach der besseren Seite hin, war, Ibsen stark interessieren mußte. Bekanntlich sind Ibsens Gestalten nie erdichtet, sondern erlebt, und auch Bull ist ein Erlebnis für ihn gewesen, das dann auf Peer Gynt gestaltend mit einwirkte. Bull, der seiner Zeit das norwegische Nationaltheater begründet hatte, an dem auch Ibsen den ersten festen Boden fand, hegte ähnliche Weltverbesserungsideen, wie sie bei Ibsen auf das »dritte Reich« hinzielen, nur daß Bull schon die Probe aufs Exempel machen zu können glaubte. 1852 fuhr er nach Amerika, sammelte im Staate Pennsylvania eine norwegische Kolonie und gründete mit ihr einen kommunistischen Zukunftsstaat; Bewegungen dieser Art, die ursprünglich von französischen Sozialisten ausgingen und damals in Amerika in Blüte schossen, wirkten ansteckend auf den menschenfreundlichen Weltverbesserer. Er opferte der Sache fast sein ganzes Vermögen, mußte aber die unvermeidliche Erfahrung machen, daß seine idealen Absichten mit der nüchternen Wirklichkeit nicht harmonierten. Auch Peer Gynt ist mit seinem Kaiserreich der Wüste ein Utopist, und wie Bull seinen Zukunftsstaat »Oleana« nannte, so nennt Ibsen anfangs auch Peer Gynts phantastisches Traumland »Gyntiana«, — also eine unverkennbare Parallele, die zugleich Bulls Anteil am Peer Gynt erraten läßt. Die Bezeichnung »Gyntiana« ließ Ibsen allerdings später wieder fallen, wohl weil der Vergleich allzu augenscheinlich, da damals in Norwegen die Erinnerung an Ole Bulls utopisches Unternehmen noch recht lebendig war.

Als Ibsen sich 1874 bei der Einrichtung des Peer Gynt nach einem Komponisten umsah, fiel seine Wahl auf *Edvard Grieg*, seinen berühmten Landsmann; wahrscheinlich hatte er ihn, da Grieg bis 1866 in Rom lebte, damals hier auch persönlich kennen gelernt. Schon in der an Grieg gerichteten An-

frage, ob er die erforderliche Musik komponieren wolle, gab er einen genauen Überblick, wie er sich die musikalische Einrichtung denke; vor allem bevorzugte er viel Melodram. »Aus der Szene im Hochzeitshaus muß mit Hilfe des Balletts weit mehr gemacht werden, als im Buch steht; hierzu muß eine besondere Tanzmelodie komponiert werden, die sich gedämpft bis zum Schluß des Aktes hinzieht.« Den Auftritt der drei Säerinnen (II. Akt) überließ er dem Gutdünken des Komponisten, — »aber der Teufel muß drin los sein«. »Statt des IV. Aktes (der fast ganz gestrichen wurde), habe ich mir ein großes Tongemälde gedacht, das Peer Gynts Umherschweifen in der weiten Welt andeutet (mit amerikanischen, englischen, französischen Melodien und Motiven).« Als Übergang zum V. Akt schwebt ihm eine musikalische Schilderung des Seesturms vor. Grieg folgte den Anregungen des Dichters, und seine Peer Gynt-Musik zählt zum besten, was wir von dem nordischen Meister der Töne besitzen. Die erste Aufführung ging 1876 im Theater zu Christiania vor sich.
Peer Gynt zeigt vielleicht am besten, wie gut Ibsen die Wirkung der Musik einzuschätzen verstand, und betrachtet man von diesem Gesichtspunkt aus die wenigen Szenen in seinen späteren Dramen, wo ganz flüchtig ein plötzlicher Gedanke an die Musik irgendwie schlaglichtartig anklingt, dann erkennt man, daß das nicht von ungefähr und nie ohne tiefere Bedeutung geschieht. Die Musik ist ihm in solchen Fällen ein Hilfsmittel, um tiefer in die Seelenstimmung seiner Menschen hineinzuleuchten. Man denke an Noras Tarantella, oder wie Frieda Foldal dem freiwillig gefangenen John Gabriel Borkmann, der so eigensinnig auf seine gesellschaftliche Auferstehung harrt, den Danse macabre spielt, und man vergegenwärtige sich Hedda Gablers wildes Klavierspiel in jenem letzten inneren Kampf, wenn sie zum Selbstmord schreitet. Hierzu paßt jene Äußerung, die Ibsen noch in Bergen bei Gelegenheit seiner Unzufriedenheit mit dem Storthing niederschrieb und die erkennen läßt, daß für ihn hier in der Musik gewissermaßen eine seelische Richtlinie lag, der er heimlich mehr oder weniger gefolgt ist: ». . . wer sollte nicht die Macht der Töne kennen, wer sollte nicht wissen, daß es der Musik gegeben ist, des Gedankenfadens gordischen Knoten mit dem Alexanderschwert zu durchhauen, mit Blitzesschnelle uns vorwärtszutreiben auf der logischen Spiralwanderung und uns auf einen Punkt zu bringen, dessen wir uns am wenigsten versehen hatten!«
Aber auch den hohen Kulturwert der Musik vermag Ibsen voll zu würdigen, und es weckt seine höchste Entrüstung, als man 1877 in Christiania die Aufhebung der Oper beschließt. »Die Direktion hätte mehr im Interesse des Theaters gehandelt,« schreibt er, »wenn sie, anstatt die Oper abzuschaffen, sich selbst abgeschafft hätte. Die Oper hätte unberechenbaren Nutzen auch für die Entwicklung unserer Schauspielkunst stiften können. Sie birgt eine disziplinierende Macht . . . und kein anderes Theater als ein norwegisches würde sie so leichtsinnig und gedankenlos aufgehoben haben.« So steht Ibsen,

dessen weltverbessernde Ziele offenbar mit der Musik so gut wie nichts zu tun hatten, dieser Kunst im Innersten doch stets nahe, denn er wußte recht gut, was sie im Kultur- und Seelenleben zu bedeuten hat, und daß auch sie Anteil habe an dem Ziel, das ihm vorschwebte: die Menschheit zu den reineren Sphären des »dritten Reiches« zu führen.

RHYTHMISCHE GYMNASTIK ODER VIRTUOSE TECHNIK BEIM MUSIKUNTERRICHT?

VON

HANS SCHORN-KARLSRUHE

Man gestatte einmal eine zwar erst vorläufige und — eingestandenermaßen — noch recht schlagwortartige, gleichwohl aber eminent wichtige Gegenüberstellung der beiden Begriffe und den Versuch ihrer praktischen Anwendung im Musikunterricht, soweit dieser nicht zur singulären Ausbildung eines Organs dienen, sondern neben diesem Selbstzweck auch zu gesteigertem Lebensbewußtsein führen und als oberstes Ziel ein Musikwerden des ganzen Körpers haben soll.

Theoretische Überlegung zwingt zunächst, in ihrer Auswirkung *Gymnastik* und *Technik* als zwei grundverschiedene Prototypen menschlicher Betätigung zu fixieren. *Technik* beruht auf Mechanik, sie erschöpft sich in äußerer Spielfertigkeit, der virtuose Effekt ist ihr Ziel, produktiven Eigenwert besitzt sie kaum, sie ist primär eine physische Angelegenheit. Ohne mit solch unmittelbarer Drastik sich einer Verwechslung von Ursache und Wirkung schuldig zu machen und ohne den höchsten Respekt zu verletzen, den Virtuosen großen Stils noch stets durch die Überwindung materieller Widerstände errungen haben, ist also der virtuose Trieb als durchaus einseitige Willensrichtung zu bezeichnen, alles Streben nach möglichster technischer Vollkommenheit aber als Grundlage einer planvollen Musikerziehung unbedingt abzulehnen. *Gymnastik* hingegen basiert auf Rhythmik, ihre allgemeine Zweckbestimmung ist Spannung und Entspannung der gesamten Körperkräfte im rhythmischen Spiel; wohl ist auch ihr ein rein technisches Ziel nebengeordnet, in der Hauptsache jedoch ist sie Funktionsträger der Gefühlsbewegungen und hat eine so starke psychische Prägung, daß man als ihr besonderes Merkmal die Auslösung seelischer Affekte ansehen kann. Die generelle Unterscheidung beider Begriffe könnte noch viel weiter geführt werden; man könnte z. B. die Technik eine vorwiegend extensive, die Gymnastik eine mehr intensive Methode der Körpererziehung nennen, vom

kunstpädagogischen Gesichtspunkt aus wäre wohl auch von profanem und kultischem Wesenskennzeichen zu reden, und schließlich könnte die Differenz sogar durch die Formel »tot-lebendig« ausgedrückt werden. Doch so symptomatisch das Auseinanderfallen der Anschauungen auch sein mag und prinzipiell wertvoll die Definition einer schließlich ihrem Charakter nach entweder dem Sportlichen oder dem Künstlerischen verwandten Betätigung, so muß es heute den Musikpädagogen dennoch viel mehr interessieren, auch das Korrespondierende dieser zwei Grundtypen kennenzulernen und wenn möglich für die qualitative Beschaffenheit des künftigen Musikunterrichts daraus brauchbare Schlüsse zu gewinnen. Gewiß soll man den starken inneren Widerspruch empfinden, aber andererseits die Kontraste auch nicht zu sehr gegeneinander ausspielen, zumal beide Elemente für jede musikalische Betätigung Voraussetzung sind. In gewissem Sinn ist die Technik ja auch — mutatis mutandis — die Mutter der Gymnastik zu nennen, folglich muß sie diese irgendwie in sich enthalten; es ist daher viel eher eine Frage vernünftiger Strategie, ob und wieweit man bei der musikalischen Erziehung das eine oder andere Moment hervorheben will. Ich denke nun keineswegs daran, die rein technische Seite des Musikstudiums als fossilen Überrest des 19. Jahrhunderts glatt abzulehnen, wie ich auch kaum verlange, daß jetzt das gesamte Künstlervolk mensendieken soll. Nachdem wir aber alle den katastrophalen Zerfall des bisher üblichen Musikeinpaukens erlebt haben und weil wir in der zunehmenden Verkümmerung des künstlerischen Nachwuchses einen eklatanten Beweis dafür sehen, daß aus steriler Erstarrung nur eine — physiologische — Umstellung befreien kann, scheint mir in der rhythmischen Gymnastik das geeignete Fundament gegeben und wissenschaftlich schon ausgiebig genug erforscht, um von da aus ohne die Gefahr des Experimentierens unsere Ansichten über das Musikunterrichtsproblem gründlich und mit zweifellos sicherem Erfolg zu revidieren.

Eine offenbare Gunst des Augenblicks erleichtert zudem eine Verschmelzung beider Begriffe; denn gerade in der Gymnastik meldet sich aufs neue jenes pyr technikon, das wir im üblichen Musikbetrieb so lange vermißt haben, jenes »technische Feuer«, dem schon die alten Griechen alles produktive Gestalten zugeschrieben hatten und durch das sie das einzelne Menschenwerk jenseits von äußerem Erfolg und klingendem Profit an die Kette göttlichen Weltwirkens anschlossen sowie im stofflichen Gebilde stets den seelischen Anteil als das Primäre erkannten. Wie armselig ist solcher Anschauung gegenüber der bisherige Musikunterricht, wie schal und leer alle jene Schulübungen, die entweder »Stimmen« ausbilden oder »Instrumentaltechniken« beibringen wollen und deren Reproduktionsbetrieb sich insgesamt auf ein Trainieren, Reglementieren, Automatisieren eindeutig beschränkt! Um das Schädliche dieser Methode zu erkennen, braucht man

kaum z. B. *Heinrich Jakobys* beachtliche Ausführungen (»Jenseits von musikalisch und unmusikalisch«) zu zitieren und von seiner Auffassung der Musik, die nicht ein Kunst-Produkt, sondern ein Klangbeziehungs-Resultat sei, auszugehen, es genügt die einfache Überlegung, daß jedenfalls die Ausbildung eines Organs oder einzelner Muskeln nicht das Erziehungsideal sein kann, sondern daß dieser speziellen körperlichen Vervollkommnung ein geistiges Element übergeordnet werden muß, um sie wirklich fruchtbar und schöpferisch zu machen. Jene fanatische Quälerei, mit der Kinder für das Nachplappern von musikalischen Kunstschöpfungen abgerichtet werden, hat heute zweifellos jeglichen Sinn verloren, ja sie ist im Zeitalter der mechanischen Musikinstrumente, die das alles viel regelmäßiger und exakter wiedergeben, geradezu als barbarischer Stumpfsinn gebrandmarkt, sofern es nicht gelingt, sie wieder zu einer spontan musikalischen Äußerung werden zu lassen und sie in eine Sphäre zu heben, die aller technischen Versimpelung entrückt ist. Der musizierende Mensch ist keine Maschine, noch heißt Musik »machen« persönliche Akrobatik betreiben. Mit dem »Erlernen« eines Musikinstrumentes und mit einer mehr oder minder großen Kehlkopffertigkeit ist überhaupt erst die direkte Möglichkeit zum Musizieren, aber noch lange nicht dessen ideale Durchbildung gewährleistet, die eine unmittelbare Entfesselung der körperlichen und geistigen Bewegungskräfte zugleich voraussetzt und auf einer Expansion aller produktiven Säfte in uns beruht. Mit anderen Worten: Das Intensitätszentrum beim aktiven Musiker liegt nicht in den Fingerspitzen, auch nicht in der Stimme; diese Organe sind nur Werkzeugen vergleichbar, deren kultivierten Gebrauch vornehmlich die Empfindungskomplexe regeln. Musizieren ist also wesenhaft ein seelischer Evolutionsvorgang, ist kunsthafte Transformation unserer schöpferischen Kräfte und unserer Lebensenergie in tonliche Gebilde. Nur ein Irrweg konnte dazu führen, eine solche Tätigkeit von der einseitigen Beherrschung einzelner Glieder abhängig zu machen, anstatt zunächst die Totalität der Persönlichkeit darauf einzustellen und die Erweckung ihrer vitalen Daseinsgestaltung eng darin zu verwurzeln.

Aus diesem Situationsbild ergeben sich ohne weiteres die praktisch notwendigen Schlüsse, und man wird jetzt besser verstehen, warum für die künftige Musikerziehung die Gymnastik als der allgemeine Unterbau, die technische Ausbildung aber als das besondere Spezialgebiet angesehen wird. Auch hätte ich zumindest nichts dagegen einzuwenden, wenn man fortan z. B. das Klavierspiel als rhythmische Gymnastik der Finger bezeichnen und dadurch — freilich ohne verächtlichen Nebensinn, aber immerhin sehr deutlich — die Abkehr von der technischen Pedanterie dokumentieren wollte. Denn das ist doch wohl das Kernproblem der Musik-Werdung, daß es viel weniger auf eine geübte Hand oder eine gezierte Stimme ankommt, sondern daß dies obenhin Scheingute seinen Keimpunkt in einem mensch-

lichen Urphänomen haben muß und allenfalls letzte zeugerische Bestätigung des Mysteriums der musikalischen Berufung sein darf, die sich beim motorischen Ablauf jeder wiederzuschaffenden Leistung auf Befreiung, nicht auf schlecht verdeckte Verkrampfung seelischer Kräfte gründet. Echtes Musizieren (und zwar ganz gleichgültig, ob Improvisieren, Produzieren oder Reproduzieren) ist also stets ein mühelos Gewandeltes, die Umsetzung eines tief innerlichen Moments bei äußerster Bewußtheit oder absoluter Bewußtlosigkeit, es ist an die Struktur unserer Leibesbildung gebunden und folglich auch ein Körperspiel, dessen wunderbare Geschmeidigkeit nun die Gymnastik neuentdeckt und für dessen unausgeschöpfte Möglichkeiten sowie Beziehungen zum Seelischen sie ein theoretisches System geschaffen hat, ein System, das der Musiker unbedenklich herübernehmen und für die Erziehung zur und durch die Musik nutzen kann. Erkennt man an den hier ins Strömen gekommenen Kräften vorläufig auch nur als positives Ergebnis an, daß sie der Ermutigung und Steigerung des Vertrauens zur eigenen Ausdrucksfähigkeit dienen und bei der Überwindung aller Ausdruckshemmungen mithelfen, so ist in dieser Körperrhythmik, die das Individuum zunächst befähigt, seinen Körper wie ein Instrument zu gebrauchen, doch zugleich schon die reale Basis gegeben, um dann die Individualität sich frei entwickeln und die schöpferische Phantasie sich voll entfalten zu lassen. Musikpädagogisch ist es außerdem von eminenter Wichtigkeit, daß dabei z. B. der Rhythmus sozusagen im statu nascendi erlebt wird, daß auch die differenzierten Formen der Dynamik nicht nur äußerlich erlernt, sondern wirklich empfunden und organisch erarbeitet werden; denn das sind gerade jene psychologischen und psychoanalytischen Vorbedingungen, ohne die sich die schöpferischen Kräfte im produktiven oder reproduktiven Künstlertum niemals intensiv auswirken können; sie sind der nächste Weg zum natürlichen Ausdruck und die notwendige Grundlage auch für die besondere Resonanz, die der ausübende Musiker als Erlebniskünder im Konzertsaal wecken will, durch die ein Sänger im Theater seine Zuhörer zum »Mitschwingen« zu begeistern vermag.

Diese Ausführungen haben etwas Programmatisches; sie befürworten eine Reaktion gegen das bisherige im Musikunterricht obwaltende Dogma, sie bezwecken vielfach auch durch die Negierung des technischen Drills eine Revolution, zumindest fordern sie eine Synthese in dem Sinne, daß der Musikunterricht unter dem kräftigen Vorstoß, den die Gymnastik für die künstlerische Erziehung des Menschen gegenwärtig unternimmt, nunmehr sich selbst aufs neue konstituiert. Wohl existieren Erlasse, die von einer strengen Prüfungsordnung der Lehrkräfte das Heil erwarten, es gibt außerdem auch schon einen Qualitätsverband der Musikpädagogen, der seinerseits dem Tiefstand im privaten Musikunterrichtswesen steuern will. Alles das sind sehr zweckmäßige und gewiß begrüßenswerte Einrichtungen, ob jedoch die

Freude an musikalischer Eigenbetätigung gesteigert und vor allem das Niveau der Musizierenden dadurch merklich gehoben werden kann, ist ungewiß; daß jetzt mit Hochdruck nach der alten Methode und Schablone weitergearbeitet wird, ist einer prinzipiellen Erörterung wert schon des, wie mir scheint, bedeutsamen Plus-Faktors in der hier zur Diskussion gestellten Frage wegen. Früher hat man es dem Zufall überlassen, ob der mit dem stereotypen Spielapparat ausgestattete und durch die verschiedensten Prüfungsinstanzen gehetzte Schüler sich später zu einer wirklich schöpferischen Persönlichkeit entwickeln will, und es war immer ein seltener Glücksfall, wenn sich einer aus der technischen Vergewaltigung befreite und die treibend musikalische Urkraft aus Nur-Präzisionsarbeit löste. Im Gegensatz zu solch von außen herangetragener Ausbildung soll nun mit Hilfe der Gymnastik der umgekehrte Weg von innen nach außen gegangen werden, d. h. zuerst soll die Voraussetzung schöpferischer Fähigkeit geschaffen und die menschlich-ethische Begabung einwandfrei festgestellt werden, bevor man an die konsequente Ausbildung in einer besonderen Disziplin denkt. Aber gerade weil nunmehr der Studiengang am extremen Pol beginnen und zuallererst den Schleier von dem lüften müßte, was man sonst von den schönen und doch so fragwürdigen Epitheta »Talent« und »Genie« erhofft, könnte viel nutzlos vergeudete Zeit und Kraft gespart, auch manche bittere Enttäuschung vermieden werden: denn wer sich der Auflockerung der in ihm schlummernden Kräfte durch gymnastische Übungen widersetzt, der ist bestimmt auch für die Selbsthingabe, wie sie jeder Künstlerberuf verlangt, nicht prädestiniert und wird selbst als Dilettant kaum je das alle marionettenhafte Statisterie ausgleichende Gegengewicht erlangen. Darf ich noch für die sich aus solchen Überlegungen anbahnende Neuauffassung der Musikerziehung ein typisches Beispiel anführen, so möchte ich unsere junge Dirigentengeneration nennen, für die man bekanntlich in höchst seltsamer Parallele und interessanter Bestätigung des hier Gesagten das Wort vom tänzerischen Menschentum geprägt hat. Ist das nicht bedeutungshaft für die aktuelle Daseinsberechtigung der aufgestellten Forderungen, die also doch keineswegs willkürliche Spekulation sind, sondern an so unverkennbaren Zeichen bereits heute sich praktisch auszuwirken beginnen? Und ist nicht zu erwarten, daß der so oft beklagte Erziehungsmangel behoben werden kann, wenn wie hier vom Anfang bis zum Ende der Ausbildung das Hauptaugenmerk auf die allgemeinmenschliche Disposition zur Musik gerichtet wird?

MUSIKERZIEHUNG

AUS DER HOCHSCHULARBEIT

3.*) Busonis Drittel- und Sechstelton-Harmonium

In seinem »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« spricht *Ferruccio Busoni* von einer Musik, in der nicht Beschränkungen unseres Tonsystems, Eigenarten der Instrumente, Hemmungen des Gewordenen, Überlieferten die Phantasie des Schaffenden beengen. Er will »zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit« gelangen und möchte die unendlichen Abstufungen des Klangreiches, die fließenden Übergänge der Regenbogenfarben der Musik zuführen. Die heutige Harmonie mit ihrem Zwölftönesystem ist ihm eine Vorstufe zu jener »ewigen«, in der es kein Tonartensystem mehr gibt. Er versucht neue Möglichkeiten der Tonordnung zu finden und anzuwenden und beginnt auch mit Versuchen, zwischen einem Ganzton zwei gleichmäßig abstehende Zwischentöne einzuschalten, um Charakter und Ausdruck der neuen Intervalle nachzuprüfen.
Seine Versuche und Ideen bleiben lange unbeachtet. Die Zeit ist für diese weit vorauseilenden Experimente noch nicht gekommen. Da beginnt *Alois Haba* als Studierender der Berliner Hochschule für Musik Versuche mit einer Halbierung des Zwölftonsystems zu machen. Es werden für ihn 2 Flügel in der Instrumentensammlung um einen Viertelton auseinander gestimmt, und es beginnt nun ein Abhören der Vierteltonreihen, der Zusammenklänge und Mischungen, das Vermutungen bestätigt und Klangvorstellungen schärft. Bereits im Jahre 1922 sind die Arbeiten so weit gediehen, daß in der Hochschule der erste Abend mit Kompositionen im Vierteltonsystem von Haba stattfinden kann. Die Bewegung läuft rasch weiter. *Jörg Mager* läßt ein Vierteltonharmonium bauen, andere komponieren für Streichinstrumente und Harmonium im neuen System, und später werden sogar Vierteltonflügel gebaut.
Gegenüber allen diesen Experimenten hält Busoni an seinen Ideen fest: er will den Ganzton in drei Teile zerlegen, kommt also zu Dritteltönen. Da die Ganztonreihe von c und cis aus einsetzt, so entsteht eine zweite Reihe von Dritteltönen auf cis, die er in seiner Ästhetik genau beschreibt. Dritteltöne sind, wie Busoni mir sagte, charakteristischer und selbständiger als Vierteltöne, da sie ebenso wie die Triole ein ganz neues Teilungsmoment in das System bringen. Seine Bemühungen, ein Dritteltoninstrument zu bauen, waren Jahrzehnte hindurch vergeblich. Mehrere Reihen von Zungenstimmen, die er sich in Amerika hatte anfertigen lassen und die er als kostbares Kleinod hütete, gaben keinen Eindruck von der neuen Klangwelt. Busoni übergab mir die Zungenstimmen, und ich versuchte in Verbindung mit der Firma *Schiedmayer* ein Instrument nach Busonis Ideen bauen zu lassen. Bald stellte sich heraus, daß wir ein völlig neues Instrument anfertigen mußten. Mit Hilfe von Freunden Busonis und dank der hervorragenden Mitarbeit und Unterstützung der Firma Schiedmayer wurde ein Drittel- und Sechsteltonharmonium nach Busonis Entwürfen unter seiner eigenen Anleitung hergestellt. Noch auf seinem Krankenbett hat Busoni Entwürfe für die Klaviatur gemacht und die Arbeit durch Ratschläge geleitet. Die Fertigstellung des Instruments erlebte er nicht mehr. Er starb, ohne das von ihm erdachte und sehnlichst erwartete Drittel- und Sechsteltonharmonium gehört zu haben.
Das Instrument, das in der Hochschule Aufstellung gefunden hat, zeigt die Anordnung der Töne, wie sie in Busonis »Ästhetik« vorgeschrieben ist: das untere Manual bringt die Ganztonreihe c d e fis gis ais, die obere die Reihe cis dis f g a h. Zwischen jedem Ganzton sind drei Töne eingeschoben, so daß also zwischen c und d einmal 3 Dritteltöne und dann auch 6 Sechsteltöne liegen, nämlich c, $c^{1}/_{6}$, $c^{2}/_{6}$ oder $c^{1}/_{3}$, $cis^{3}/_{6}$, $cis^{4}/_{6}$ oder $^{2}/_{3}$, $cis^{5}/_{6}$, d. Wir haben praktisch ein Sechsteltonsystem. Die Klaviatur hat Busoni so angeordnet, daß weiße und schwarze Tasten wie bisher liegen, jedoch anders klingen. Die Abstände sind gleich weit voneinander. Dadurch ist das Spiel sehr erschwert; es bedarf überhaupt großer Übung, um sich zwischen den schwarzen und weißen Tasten mit ihrer vielfach geänderten tonlichen Bedeutung zurechtzufinden. Hier wird eine andere, einfachere Lösung unschwer zu finden sein. Der Klang des Harmoniums ist überraschend: die Dritteltöne heben sich deutlich und charakteristisch ab, Mischungen ergeben eigenartige Klänge, Schärfungen und Schwächungen um Sechstelstufen werden schnell erfaßt, melodische Reihen klingen

*) Vgl. »Die Musik« XX/4, Seite 283 und XX/5, Seite 356.

eigen und in polyphoner Führung äußerst reizvoll.
Busonis Dritteltonharmonium soll nur Zwischenstufe zu einem Instrument sein, das jede beliebige Schwingungszahl durch elektrischen Strom erzeugen kann. Busoni weist auf die Erfindung von *Th. Cahills* hin, die inzwischen in der Zeit des Rundfunks bereits überholt ist. Aber seine Idee einer unkörperlichen »schwebenden« Musik lebt weiter, und sie wird ihrer Verwirklichung naherücken, sobald wir zu brauchbaren Ergebnissen in der elektrischen Tonerzeugung gekommen sind.

Georg Schünemann

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE NACHRICHTEN AUS LENINGRAD

Am 11. November — mit dem zehnjährigen Jubiläum der Revolution verbunden — fand die erste öffentliche Sitzung der *Leningrader Assoziation für moderne Musik* mit Vorträgen, der Volksmusik in USSR gewidmet, statt. Es wurden Vorträge von *B. Assafjeff* und *S. Ginsburg* gehalten und phonographische Platten demonstriert mit Liedern, von *E. Gippins, Ch. Kuschnarjoff, L. Streicher* und *S. Ewald* gesammelt.
Das *Staatliche Institut für Kunstgeschichte* nahm an der Ausstellung von 25 wissenschaftlichen Instituten von Leningrad teil. Die musikalische Abteilung zeigte Entwürfe, Tabellen, Fragebogen (Psychophysiologie und Musikleben), Bücher und das *Autopianograph* von *E. Scholpo*, einen Apparat, der die Bewegungen des Pianoforte-Mechanismus auf einer Rolle registriert.
Zur Zeit erfährt die Musikabteilung des Institutes eine Reorganisation unter dem Prinzip »näher zur lebendigen Musik«. An der Abteilung wird ein Komitee für moderne Musik gebildet, das mit den praktischen Musikkritikern verbunden sein wird.

G. Rimskij-Korssakoff

✶ MECHANISCHE MUSIK ✶

ELEKTROMAGNETISCHE DAUERTON-KLAVIERE

Die außerordentliche Eignung elektrischer Mittel für musikalische Klangerzeugung und Klangbehandlung, schlagend bewiesen durch den heutigen Einfluß der Elektrotechnik auf Hochleistungen in mechanischer Musikwiedergabe, hat von seiten der Künstlerschaft und des ausübenden Musikliebhabertums die Forderung an den Instrumentenbau ausgelöst, die erkannten Qualitäten elektrischer Klangerzeugung nun auch seinerseits, d. h. auf dem Gebiete der *spielbaren* Musikinstrumente auszuwerten, um damit dem künstlerischen Ausdruck selbst neue Möglichkeiten zu erschließen. Dafür bisher gemachte Vorschläge und die bisher durchgeführten Experimente in dieser Richtung lassen erkennen, daß ein sprunghafter Übergang auf rein elektrische Klangmittel — etwa im Sinne der Thereminschen »Ätherwellenmusik« — die musikalische Praxis nicht so unmittelbar beeinflussen wird, als das Bestreben, auf Klangkörpern vorhandener, akustisch bereits gut durchgebildeter Musikinstrumente durch Anwendung neuer elektrischer Klangerzeugungsmittel gesteigerte Klangleistungen zu erzielen.
Zu seiner Fortentwicklung in diesem Sinne hat sich vor allen anderen Musikinstrumenten das Klavier angeboten — einmal im Hinblick auf die Mechanik seiner Tonauslösung, für die der Übergang vom einfachen Hebel zum leistungs-verfeinerndem Elektromagneten in unserer Zeit sehr nahe lag. Dazu kam, daß schon die ersten Versuche einer elektrischen Saitenbehandlung deutliche Hinweise auf noch ungehobene Schätze im Klangkörper eines Klaviers ergaben, dessen bisherige primitive Saitenerregung durch kurzen einmaligen Hammerschlag die akustischen Eigenschaften eines guten Instrumentes zum großen Teile ungenutzt läßt.
Nach längerer Entwicklungsarbeit ist es jetzt gelungen, Klaviersaiten durch elektrische, für die Praxis brauchbare Mittel auf verhältnismäßig einfache Weise in *konstante* Schwingungen zu versetzen und dadurch einen in sich geschlossenen Dauer-Saitenton zu erzeugen, der sich durch heutige Mittel der Elektrotechnik vom Spieler dynamisch und rhythmisch in künstlerischer Weise so behandeln läßt, wie es bisher allein dem Spiel auf Streich-

instrumenten vorbehalten war. Damit ist die oft bemängelte klangliche Unzulänglichkeit des Klaviers, sein starrer, schnell abfallender und unbeeinflußbarer Einzelton beseitigt, in der Klangbehandlung eine Angleichung an die Streichinstrumente erzielt, und wir haben uns im Typ einem Instrument genähert, das nach dem Bach-Biographen Schweitzer dem größten unserer Meister als Idealinstrument vorgeschwebt haben mag.*)

Das Problem der elektrischen Saiten-Dauererregung für Klaviere hat zwei unterschiedliche Lösungen gefunden. Nach der einen werden die stählernen, also bis zu einem gewissen Grade magnetisch beeinflußbaren Klaviersaiten durch Elektromagnete unmittelbar in Dauerschwingungen versetzt, indem sie von ihnen im Rhythmus ihrer Eigenschwingung angezogen und losgelassen werden. Diese Methode ist jüngst in Frankreich durch die Klavierfabrik Gaveau angewandt worden. Eine zweite, neuere Methode ist deutscherseits patentiert und von den Münchener Vereinigten Bayerischen Telefonwerken A.-G. entwickelt worden. Nach ihr werden die Klaviersaiten durch kleine Hämmer erregt, welche durch Elektromagnete in Schwingungen versetzt und gehalten werden, die nach Anzahl und Ausmaß mit der schwingenden Saite in Übereinstimmung gebracht sind. Bei beiden Methoden der Saitenerregung werden die Frequenzen der arbeitenden Elektromagnete durch genau einstimmbare Unterbrecher erzeugt, die außerhalb des Instruments in einem mit diesem durch Kabel verbundenen Kasten untergebracht sind.

Eine durch elektrischen Strom hervorgerufene Klangerregung läßt sich nun durch Widerstandsänderungen in Tonstärke, Klangfarbe und Rhythmus des Erklingens beliebig abschattieren und behandeln — feinste Übergänge zwischen kaum hörbarem Pianissimo und vollem Fortissimo im Einzelton, in Mehrklängen und Klangfolgen sind ebenso möglich, wie ein durch entsprechenden Tastendruck ausgelöstes individuelles Vibrato. Während der französische Klavier-Dauerton mangels jeder Berührung der Saiten einen obertonarmen, etwas weichen, harmoniumähnlichen Klang besitzt und die geringe magnetische Angriffsfläche einer Klaviersaite nicht die volle Auswirkung der Elektromagnete gestattet, besitzt der deutsche Hammer-Dauerton infolge der an sich mechanischen Bearbeitung der Saiten durch Hämmer einen obertonreichen, ausgesprochenen Streicherklang; die günstigen magnetischen Verhältnisse des Elektrohammers vermeiden fernerhin den etwas »saugenden« Tonansatz des französischen Modells und gestatten neben jeder Tonlänge auch jede Tonkürze, Triller, Arpeggien, kurz eine Fülle neuen, reizvollen klanglichen Ausdrucks.

In die Orchester- und Kammermusik wird das elektromagnetische Klavier bisher ungehörte Klangbilder tragen, für das Klavier als Hausinstrument führt die elektrische Saitenerregung zu sehr erwünschten Folgen für die äußere harmonische Eingliederung des Instruments in den modernen Wohnraum. Nachdem zwischen Taste und Klangerregungsstelle das bisherige starre Hebelsystem dem frei verlegbaren Leitungsdraht gewichen ist, gestattet eine Unabhängigkeit der räumlichen Anordnung von Tastatur und Klangkörper freiere und der heutigen Innenarchitektur besser angepaßte Formen des Instruments als bisher möglich. *Hans Schümann*

SCHALLPLATTENKRITIK

Als neuestes Gebiet der Schallplatte ist die Bühnenmusik zu nennen. Einen Versuch machte *Edmund Meisel*, der Komponist des Potemkin-Films, indem er die gesamte Begleitmusik zum »Soldaten Schwejk« auf der Schallplatte wiedergeben ließ. Piscators Idee, die starre Bühne in Bewegung umzusetzen, verwendet alle mechanischen Hilfsmittel: das laufende Filmstreifband, »das rollende Band« auf der Bühne selbst und nun auch die drehende Platte. Der Versuch dieser Musikwiedergabe durch einen Apparat der *Deutschen Grammophon-Gesellschaft* muß als geglückt angesprochen werden. Nicht nur die Präzision der Geräuschmusik, auch die Weichheit begleitender Volksmelodien überraschte. Man darf auf weitere Versuche in dieser Richtung gespannt sein und möchte nur wünschen, daß nicht nur der »Bühnenmusikdiktator« Meisel, sondern

*) »Die Eigentümlichkeit des Bachschen Klavier- und Orgelstils besteht gerade darin, daß er die Tasteninstrumente in die Phrasierungs- und Modulationsfähigkeit der Bogeninstrumente hineinzwingt. Im Grunde erfand er alles für ein Idealinstrument, das von den Tasteninstrumenten die Möglichkeit des polyphonen Spiels hatte und mit den andern die Vorteile der Tonerzeugung durch die Bogenführung teilte.« (Schweitzer, Kap. XVII.)

auch junge moderne Komponisten wie Weill*) sich dieser Probleme annehmen. Immerhin sei ausgesprochen, daß die Schwejk-Musik seit der Potemkin-Musik Meisels beste Leistung darstellt. — Von den Neuaufnahmen der Deutschen Grammophon-G. (Serie Polyfar) interessieren die Chorgesangsplatten. Der *Kittelsche Chor* singt das Kyrie aus der Missa solemnis. Wenn dieser Versuch gelang, so gebührt das Lob, neben dem Chor und seinem Dirigenten, dem Philharmonischen Orchester und den Solisten (B 25115/17). Während diese Platten mehr für Studienzwecke in Frage kommen, bietet der *Lehrergesangverein* unter *Hugo Rüdel* einfachste Liedkunst. Das sind wirklich einmal Platten, die unter den Begriff »Volks- und Hausmusik« fallen (B 25111/14). Als Orchesterplatten sind zu empfehlen: der Carnaval Romain von Berlioz (Dirigent *Kleiber*) und »Wenn ich König wär« (Ouvertüre, dirigiert von *Fried*). Die Klavierliteratur der Schallplatte bereichern *Alexander Sienkiewicz* und *Lucie Caffaret.* Ob man nicht besser vorläufig auf den Klaviersolisten verzichtet? Der klangliche Eindruck ist allzu unerfreulich. Statt dessen erwecke man die alte Cembalo-Literatur.

Electrola: Zu begrüßen ist die Herausgabe von Platten zu Lehrzwecken. Die Electrola kündet jetzt die Platten der Orchesterinstrumente an, auf die wir seiner Zeit hier schon hinweisen konnten. Die einzelnen Instrumente spielen charakteristische Motive aus der Literatur; der Hörer hat die Möglichkeit, sein Ohr durch wiederholtes Abspielen an den Klang der einzelnen Orchesterinstrumente zu gewöhnen. Diese Platten möchten wir allen Musikliebhabern, aber auch unseren Schulen für den Unterricht empfehlen. Übergroß ist die Zahl der Sängerplatten. Dabei ist es erstaunlich, wie fein die unbarmherzige Platte auch die leisesten Stimmängel enthüllt. Für den Stimmbildner ein herrliches Kontrollinstrument. Es singen diesmal: *Barbara Kemp* (Monolog der Marschallin), *Dusolina Giannini* (Verdi und Puccini) und *Fritz Krauß* (Gounod und Flotow). Das wundervolle Cellospiel *Pablo Casals* hört man auf einer Platte in einem Menuett Debussys (D A 862). Während das weite Gebiet der Unterhaltungsmusik traurig genug bestellt ist — dies gilt ganz allgemein —, vermittelt die Tanzmusik manches Wertvolle. Nur darf es kein »Saxophonwalzer« sein, den sich diesmal *Whiteman* leistet. Eine fürchterliche Sequenzenquälerei und das reine »heulende Elend« im Dreivierteltakt! Auch die Melodie eines Liedes »Sing me a Baby Song« (E G 699) wird nicht einmal durch die englische Sprache gerettet.

Tri Ergon: Bei sehr kompaktem Klang, aber ausgezeichneter Deutlichkeit der einzelnen Instrumente hört man die Ouvertüre zu Oberon und Orpheus, dirigiert von *Bruno Seidler-Winkler* (TE 1097/98). *Bronsgeest* singt Loewe-Balladen und *Maurits van den Berg* spielt Kreisler-Stücke. Kurzweiliger, man muß es schon gestehen, sind doch die Platten der *Jazz-Kings*, z. B. Weary Blues mit dem frischen Rhythmus (TE 5055); störend wirkt auf mich der überlaute Klang der Platten. Das Aufnahmeverfahren ist wiederum das neue film-photographische. *Eberhard Preußner*

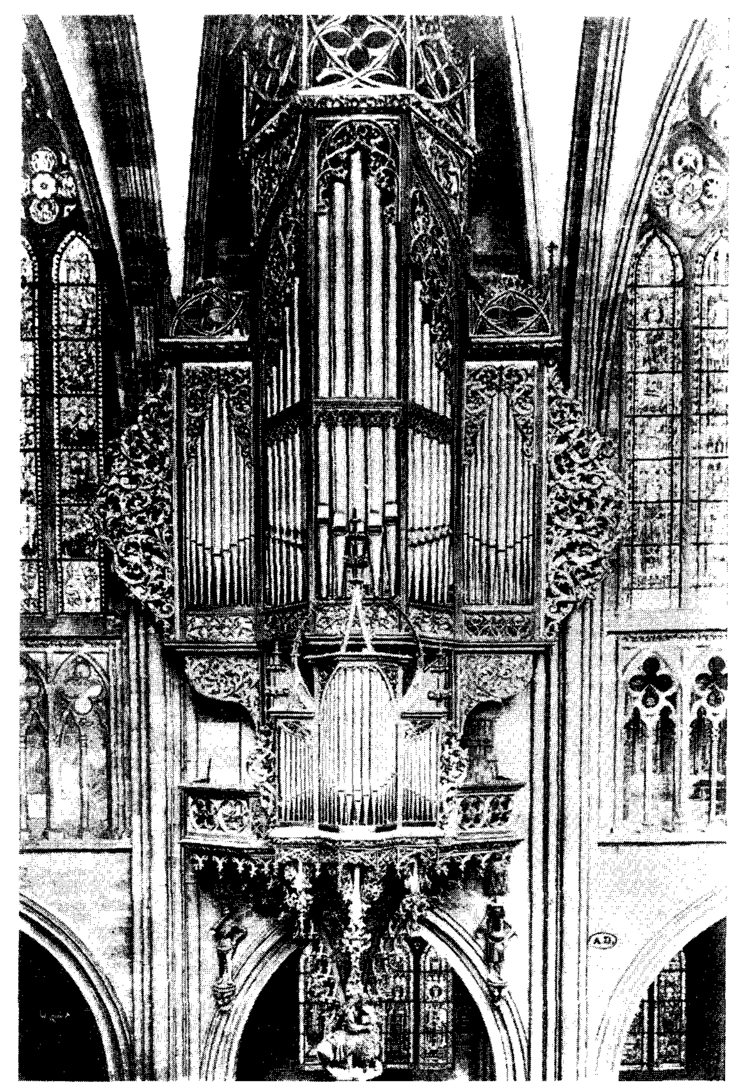
EIN NEUER »CEMBALO-FLÜGEL«

Die Firma *Schiedmayer*, Pianofortefabrik, vorm. J. u. P. Schiedmayer, Stuttgart, brachte unlängst eine Neuerung heraus, welche allgemeines Interesse verdient: einen Flügel mit Cembalozug. Es ist ein Flügel, der sich als solcher in nichts vom modernen Flügel unterscheidet; nur eine Reihe Hartgummiplättchen ist eingebaut, die durch besonderen Zug zwischen Saiten und Hämmer eingeschaltet werden können und dadurch den schärferen, schwächeren Silberklang des Cembalos, *wenigstens im Anschlag*, hervorrufen. Die Spielart ist dagegen die des Hammerklaviers. Sogar das Pedal wirkt wie sonst und verwischt den Cembalocharakter bei allzu reichlichem Gebrauch.

Die Konstruktion entspringt einem Bedürfnis der Bühne (Händel-Oper) und macht keinerlei Anspruch auf Echtheit. Trotzdem wird mancher Musikfreund froh sein, wenigstens den Klang gelegentlich herstellen zu können, da sich doch die wenigsten Menschen ein Cembalo kaufen können. Wenn diese höchst einfache Neuerung mit dazu hilft, uns vom Glauben an die Alleinrichtigkeit des heutigen Kviertonszu befreien und uns dessen zeitliche Bedingtheit zum Bewußtsein zu bringen, so dürfte dies ihr wichtigstes Verdienst sein.

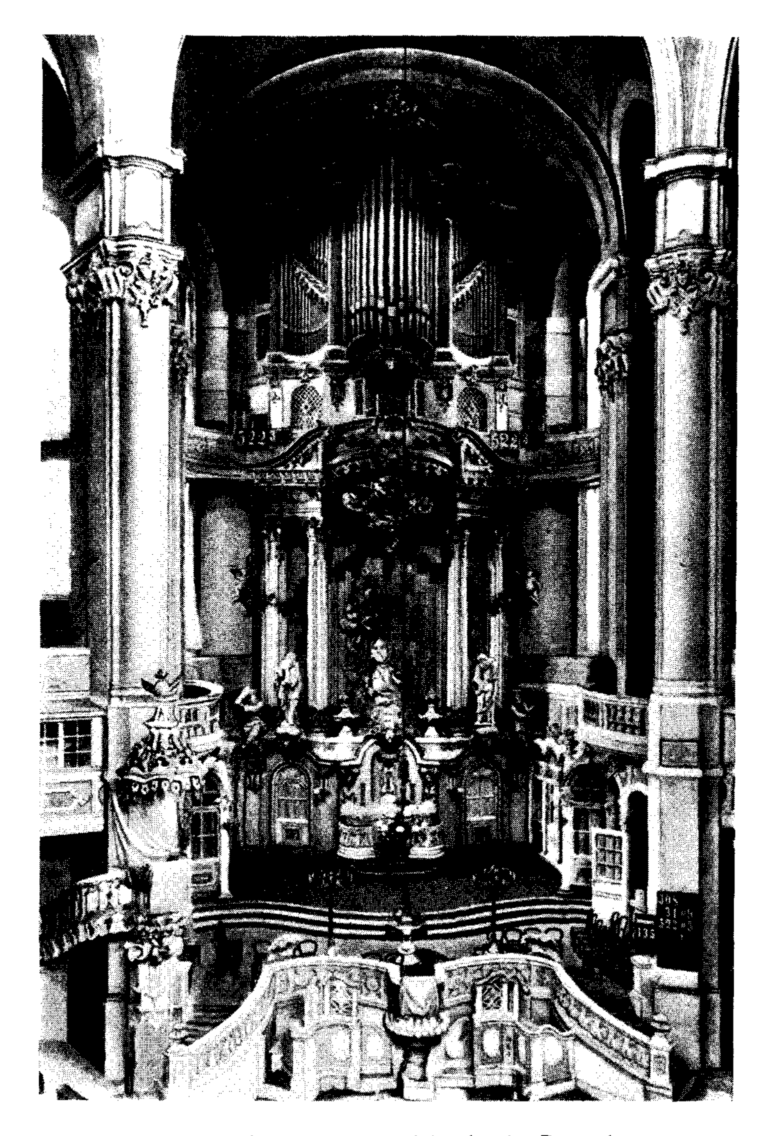
Dr.-Ing. K. Weidle

*) Weill verwendet übrigens in seiner neuesten Oper »Der Zar läßt sich photographieren« bereits die Schallplatte.



Cl. Fischbach, Strassburg, phot.

Die Orgel des Straßburger Münsters
erbaut von Andreas Silbermann



Die Orgel der Frauenkirche in Dresden
erbaut von Gottfried Silbermann
(1736)

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (30. u. 31. Dezember 1927). — »Der Briefschreiber Chopin« von *Erich Bachmann*. — (11. Januar 1928). — »Vom Lautenklang zum Schlagwerk« von *Anton Mayer*. — »Nicola Piccini. Zum 200. Geburtstage am 16. Januar« von *W. Dahms*.

BERLINER TAGEBLATT (1. Januar 1928). — In einem »Nachweihnacht« betitelten Aufsatz schreibt *Hermann Hesse*: »Es gibt keine edle, klassische Musik, die nicht zu manchen Stunden wie Kinderlächeln und zu anderen wie tiefste Todestrauer auf uns wirkte. So ist die Schönheit immer und überall: holde Spiegeloberfläche, unter welcher verborgen das Chaos lauert.«

DIE ROTE FAHNE (22. Januar 1928). — »Die neue Religiosität in der Musik« von *H. Eisler*. »Während sich in der bürgerlichen Literatur und Malerei immer eine Anzahl linksgerichteter revolutionärer Köpfe finden, soweit sie nicht zur Partei übergetreten sind, herrscht unter den Musikern ein entsetzlicher Zustand der Unklarheit und Borniertheit; entweder sie zanken untereinander um technische Dinge, oder sie verdienen mit irgendwelchen Kitschprodukten Geld. In der Musik gibt es keinen Upton Sinclair, keinen George Grosz, Rudolf Schlichter, keine Dichter wie Bert Brecht oder Journalisten wie Kurt Tucholsky; in der Musik macht sich das schäbigste Kleinbürgertum breit, selbst bei den besten Talenten. Die soziale Revolution wird die Musikproduktion der letzten Jahre auslöschen wie einen Tintenklecks.«

DIE VOLKSBÜHNE (1. Januar 1928). — »Moderne Bühnenmusik« von *W. Rich. Riedel*.

ESSENER VOLKSZEITUNG (28. Dezember 1927). — »Kunstkritik und Kunstpolitik« von *Walter Berten*.

FRANKFURTER ZEITUNG (7. Januar 1927). — »Musik und Naturwissenschaft« von *S. Hirsch*. — »Konzerte in Strafanstalten« von *Lemkes*. »Besonders erfreulich ist es, daß neuerdings der amtliche Entwurf zu einem einheitlichen Reichsstrafvollzugsgesetz sich für die Musikpflege in den Strafanstalten einsetzt. § 114 des Gesetzentwurfs lautet: ›Die geistige und seelische Hebung der Gefangenen soll durch Vorträge und Vorführungen vornehmlich belehrenden Inhalts und musikalische Darbietungen gefördert werden.‹«

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (16. Dezember 1927). — »Grundsätzliches zum deutschen Tonschaffen der Gegenwart« von *Hans Joachim Moser*. — (6. Januar 1928). — »Grenzen der Oper« von *Oscar Bie*. »Die Romantik als Stoff ist vorbei, als Seelenverfassung ist sie es nicht.« — »Heinrich von Kleist und die Musik« von *J. M. Müller-Blattau*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (12. Januar 1928). — »Ludwig II. und Richard Wagner« von *L. St.* Neue Dokumente über Wagners Ausweisung aus München. — (15. Januar 1928). — »Wort und Ton in der zeitgemäßen Kunst« von *Eberhard Preußner*. — »Von der Errichtung öffentlicher Stimmprüfungs- und Beratungsstellen in Großstädten« von *Fritz Polster*. — »Gesanglehrerlatein und seine Bekämpfung« von *Max Steinitzer*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (1. Januar 1928). — »Russischer Volksgesang« von *Karl Nötzel*. — (8. Januar 1928). — »Naturrecht und Musiker« von *Gerhard v. Keußler*. — (15. Januar 1928). — »Jacobus de Kerle ›der Retter der Kirchenmusik‹« von *O. Ursprung*. Über die entscheidende Rolle, die Jacobus de Kerle in den Fragen der Kirchenmusik, die auf dem Trienter Konzil 1562 verhandelt wurden, gespielt hat. »Die Idee der rettenden Tat kam ... von dem Kardinal Waldburg; künstlerisch aber, was doch das Entscheidende ist, wurde sie vollbracht von Jacobus de Kerle.«

NEUE MANNHEIMER ZEITUNG (14. Januar 1928). — »Wie soll man Musik hören?« von *Otto Chmel*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (28. Dezember 1927). — »Londoner Händel-Aufführungen im 18. Jahrhundert« von *Albert Predeek*. Aus einem unveröffentlichten zeitgenössischen Bericht.

NEUES WIENER JOURNAL (10. Januar 1928). — »Die neue Oper. Kampf mit dem widerspenstigen Klavierauszug« von *I on*.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (21. Januar 1928). — »Das ›Farbenhören‹ und die ›okkulten‹ Erscheinungen« von *Georg Anschütz*.

VOSSISCHE ZEITUNG (7. Januar 1928). — »Die Geburt der Oper« von *Adolf Weißmann*. Von Monteverdi bis Rossini. — (8. Januar 1928). — »Ludwig II. Kampf um Richard Wagner« von *Paul Lindenberg*. Mit unveröffentlichten Dokumenten. — (14. Januar 1928). — »Don Giovanni« von *Ernst Bloch*. — (20. Januar 1928). — »Wanda Landowska in Berlin« von

Lotte Zavrel. — (21. Januar 1928). — »Das Orchester ohne Dirigenten ›Persimfans‹« von *Wladimir Vogel.* Über das Moskauer dirigentenlose Orchester, das u. a. auch Beethovens 9. Sinfonie ohne Dirigenten aufführte.

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 55. Jahrg./1—3, Berlin. — »Bayreuth« von *Walter Abendroth.* — »Der Musiker und die Öffentlichkeit« von *Erhart Ermatinger.*

BLÄTTER DER STAATSOPER UND DER STÄDTISCHEN OPER VIII/12 u. 13, Berlin. — »Don Giovanni« von *Ernst Bloch.*

DAS ORCHESTER V/1 u. 2, Berlin. — »Musikalische Neujahrsschau 1928« von *Robert Hernried.* — »Der Kontrabaß im Orchester in bezug auf seinen Tonumfang« von *Paul Pietsch.* — »Wie arbeitet das dirigentenlose Orchester?« von *Robert Engel.*

DER SCHEINWERFER III/7, Essen. — »Zur Aufführung der ›Antigone‹« von *Rudolf Schulz-Dornburg.* »Ohne voneinander zu wissen, schrieben jetzt Honegger und Strawinskij die beiden größten Tragödien des Sophokles musikalisch in unsere Zeit hinein: die Antigone und den Oedipus.« — »Arthur Honegger« von *Léo Melitz.*

DER TÜRMER XXX/4, Stuttgart. — »Hugo Wolfs ›vier Opern‹« von *Robert Hernried.*

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG 58. Jahrg./53 und 59. Jahrg./1—3, Berlin. — »Musikerziehung und ›Musikerlaß‹« von *Arthur Jahn.* — »Aus dem Leben eines alten Hamburger Musikers« von *Max Unger.*

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XX/1—4, Berlin. — »Gesang und Volkstum« von *Georg Panzer.* — »Das Kunstlied und das Volk« von *Günther Ziegler.* — »Musik und Charakterbildung« von *Ludwig Unterholzner.* — »Gluck« von *J. H. Braach.* — »Beethoven, der Deutsche« von *H. Rosenfeld.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 465—467, Berlin. — »Zur Geschichte der Notenschrift« von *P. Martell.* — »Moderne Musik und Musikerziehung« von *Hans Boettcher.* — »Gehörstörungen beim Musiker« von *W. Schweisheimer.* — »Ehrengericht« von *Artur Holde.* — »Anatomisches vom Stimmapparat« von *Max Ebhardt.*

DIE BRÜCKE III/1, Berlin. — »Elektrische Tonerzeugung und Musik« von *Leo Bütow.*

DIE LITERARISCHE WELT IV/2, Berlin. — »Cosima Wagner zu ihrem 90. Geburtstag« von *Adolf Weißmann.*

DIE LITERATUR XXX/5, Berlin. — »Julius Stockhausen« von *Eberhard Preußner.*

DIE MUSIKANTENGILDE VI/1, Berlin. — »Musik und Jugend« von *Hans Freyer.* — »Musikalische Architektonik durch Harmonie« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/12, Berlin. — »Musikwissenschaftliches im Schulmusikunterricht« von *Bruno St blein.* — »Kunstgeschichte im Schulunterricht« von *Robert Hernried.*

DIE MUSIKWELT VIII/1, Hamburg. — »Geschichte der Hamburger deutschen Oper« von *Bertha Witt.* — »Karl Straube« von *Kurt Varges.*

DIE STIMME XXII/4, Berlin. — »Das Falsett als Stimmbildungsfaktor« von *Carl Klunger.* — »Das deutsche Musikleben in der Vor-Bach-Zeit« von *Fritz Thörner.* — »Ein neuer Weg zur Heranbildung von Kirchenmusikern« von *J. Bürger.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/19, Dortmund. — »Kirchliche und geistliche Musik im Schulmusikunterricht« von *Jeuckens.* — »Statistisches zum Thema: Schule und Privatmusikunterricht« von *Otto Spreckelsen.*

HESSISCHE SÄNGERWARTE IV/1, Darmstadt. — »Die Männerchorfrage« von *Armin Knab.* — »Musikpolitik im Deutschen Sängerbund« von *Heinrich Werlé.*

MELOS VII/1, Berlin. — »Der tönende Film« von *Hanns Gutman.* »Ist schon die Bedeutung der Platte für den Unterricht eine eminente (die durch die bisher mangelnde Auswertung nicht geschmälert wird), so ist naturgemäß der Tonfilm, da er den Eindruck des Gehörten durch den gleichzeitigen Sehens verstärkt, dem Prinzip moderner Wissenschaft, Anschauung an die Stelle abstrakter Lehre zu setzen, noch dienlicher.« — »Klänge von gestern« von *Paul Krasnopolski.* — »Die Kunst der Geräusche als Fortentwicklung des modernen Orchesters« von *Luigi Russolo.* Der Autor hält die Zeit für gekommen, »die unendliche Vielfältigkeit der Geräusche zu erobern«. — »Theorie und Praxis der Reintonsysteme im Sowjetrußland« von *Georg Rimskij-Korssakoff.* — »Neue Aufgaben der Kritik« von *Heinrich Strobel.* — »Béla Bartóks neueste Werke« von *Otto Gombosi.*

MUSIK IM LEBEN III/11, Köln. — »Kind und Musik« von *E. Jos. Müller.* — »Kind und Instrument« von *Waldemar Woehl.*

MUSICA SACRA 58. Jahrg./1, Regensburg. — »Stimmbildung« von *Msgr. Stockhausen.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH IX/10, Wien. — »Auftakt zum Schubert-Jahr« von *Paul Stefan.* — Gesicht und Charakter einiger Opern von Mussorgskij und Rimskij-Korssakoff« von *Kurt v. Wolfurt.* — »Béla Bartók« von *Erich Katz.* — »Drei Typen des absoluten Gehörs« von *Albert Wellek.* — »Opernstatistik 1926/27« von *Wilhelm Altmann.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVII/8—10, Wien. — »Die Reform der Musikhochschulen in Sowjetrußland« von *Alexander Weprik.*

NEUE MUSIKZEITUNG 49. Jahrg./7 u. 8, Stuttgart. — »Adagio, das klassische Tanzduett« von *Andrei Levinson.* — »Der neue Tanz und die Opernbühne« von *Egon Wellesz.* — »Ballettmusik und neuer Tanz« von *Rudolf v. Laban.* — »Choreographische Harmonielehre« von *Kurt Jooß.* — »Händels Ballettmusiken« von *Hermann Roth.* — »Neue Ballette!« von *Max Terpis.* — »Deutscher Tanz an der Wende des Mittelalters« von *Karl Geiringer.* — »Choreographie« von *Hans Kuznitzky.* — »Über die Bedeutung des künstlerischen Tanzes für die Erziehung« von *Gustav Güldenstein.* — »Junge Schweizer Musik« von *Willi Schuh.* — »Stammt unsere Musik vom Tanze?« von *Robert Sondheimer.*

OSTDEUTSCHE MONATSHEFTE VIII/10, Berlin. — »Richard Wagner redivivus« von *Rolf Berg.*

OSTEUROPA III/4, Berlin. — »Beethoven und Rußland« von *Robert Engel.*

PÄDAGOGISCHE WARTE 35. Jahrg./1, Osterwieck. — »Der evangelische Gemeindegesang in Geschichte und Gegenwart« von *Friedrich Blume.* — »Das Kirchengesangbuch und die brennenden Fragen des Choralgesanges« von *Rudolf Wintermann.* — »Der musikerzieherische Bildungswert des evangelischen Chorals« von *Wilhelm Jensen.* — »Wort und Weise des Kirchenlieds im Unterricht« von *Friedrich Flöring.* — »Was kann die Schule zur Pflege des Choralgesangs tun?« von *Wilhelm Lucken.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXIX/1 u. 2, Köln. — »Ketzereien eines Unpolitischen in der Silvesternacht« von *G. T.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 86. Jahrg./1—3, Berlin. — »An der Jahreswende« von *Max Chop.* — »Über die neue musikalische Richtung« von *Paul Ertel.* — »Schubert und die Sinfonien« von *S. Brichta.* — »Bruckner-Probleme« von *S. Brichta.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK VI/1, Hildburghausen. — »Die Geschichte der Orgeln in der Spitalkirche zu Nürnberg« von *Rudolf Wagner.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 95. Jahrg./1, Leipzig. — »Zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Steingräber-Verlags« von *Alfred Heuß.* — »Rund um die Dominante-Tonica-Stelle der Eroica herum« von *Alfred Heuß.* — »Mozart und Rußland« von *Erwin Walter.* — »Zur Methodik der Gehörübungen und des Musikdiktats« von *Fritz Reuter.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT X/3 u. 4, Berlin. — »Glossen zu Johannes Brahms' ›Sonett‹ op. 14 Nr. 4. Ach könnt' ich, könnte vergessen sie!« von *Friedrich Gennrich.* — »Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts« von *Hans Uldall.* — »Beethovens erste Reise nach Wien im Jahre 1787« von *Eduard Panzerbieter.* — »Aufgaben und Ziele einer Erforschung der ostslawischen Musik« von *Peter Panoff.* — »Heinrich Rietsch †« von *Paul Nettl.* — »Mozarts G-dur-Konzert für Geige« von *Heinrich Rietsch †.* — »Neues zu Mozarts Dresdner Aufenthalt« von *Hans Volkmann.* — »Susanna und die Gräfin« von *Stefan Strasser.* — »Dichtung und Musik in Monteverdis ›Lamento d'Arianna‹« von *Peter Epstein.* — »Montafoner Volkstänze aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts« von *Raimund Zoder.* — »Zum 70. Geburtstag von Johannes Bolte« von *Max Friedlaender.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./31 u. 68. Jahrg./1—3, Zürich. — »Ein Mangel in den Neuausgaben alter Gesangsmusik« von *Eduard Fueter.* — Der neue Schriftleiter *Karl Heinrich David* entwickelt sein Programm. — »Arthur Honegger« von *Leo Melitz.* — »Modernität« von *Felix Weingartner.*

DER AUFTAKT VII/12, Prag. — »Wege zur elektrischen Musik« von *Arno Huth.* — »Zur Geschichte des Russischen Balletts« von *Emanuel Siblík.* — »Das Problem der Tanznotenschrift« von *Kurt Fr. Kronfeld.* — »Neue Klaviermusik für die Jugend« von *Siegfried Günther.*

MONTHLY MUSICAL RECORD Nr. 685, London. — »Ein Wort für die Satzwiederholungen und gegen die Kürzungen« von *F. O. Souper*. — »Brahms und England« von *Jeffrey Pulver*. — »Peer Gynt« von *A. Eaglefield Hull*.

THE MUSICAL BULLETIN IX/12, London. — »Die Zukunft der Musikpflege« von *Basil Maine*.

THE MUSICAL DIGEST XIII/1, London. — »Radio« von *Walter Damrosch*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 1019, London. — »Die Natur der Harmonie« von *Matthew Shirlaw*. — »Das Anfangsmotiv des ›Boris Godunoff‹« von *M. D. Calvocoressi*.

THE SACKBUT VIII/6, London. — »Alte Saiteninstrumente« von *H. E. Phillips*. — »Gibt es eine Opernzukunft?« von *van Norman Lucas*. Über die neuen englischen Opernpläne und ihre Aussichten. — »Das Talent« von *Olive Rinder*. — »Samuel Butler und die Musik« von *Stanley A. Bayliss*. — »Porträt eines Modernen« von *R. H. Wollstein*. Eine Skizze über Fritz Busch.

LA REVUE MUSICALE IX/3, Paris. — »Volksmusik« von *Pierre Mac Orlan*. Über Volksmusik von heute. — »Die Polymodie« von *Maurice Emmanuel*. — »Auf der Suche nach der musikalischen Wirklichkeit« von *Boris de Schloezer*. — »Die Kunst des Gesanges« von *Herbert Biehle*. — »Über die Einfachheit« von *Charles Koechlin*.

LE MENESTREL 89. Jahrg./51 u. 52; 90. Jahrg./1—3, Paris. — »Die Briefe Wagners an Hans v. Bülow« von *Jean Chantavoine*. — »Die großen Orgeln von Paris und des Departements der Seine« von *Alexandre Cellier*.

LE MONDE MUSICAL 38. Jahrg./12, Paris. — »Tonal oder Atonal« von *Arnold Schönberg*.

MUSIQUE I/3, Paris. — »Unterredung mit Paul Dukas« von *Roland-Manuel*. — »Gossec« von *Paul Landormy*. — »Über den Appollon Igor Strawinskijs« von Arthur Lourié. Das Werk, an dem Strawinskij augenblicklich arbeitet, ist das Ballett »Appollon Musagète«, das er auf Bestellung der Bibliothek des Weißen Hauses in Washington schreibt.

LA RASSEGNA MUSICALE I/1, Turin. — Eine neue Zeitschrift, herausgegeben von *Guido M. Gatti*. — »Über die Wagner-Kritik« von *Luigi Ronga*. — »›Musica figurata‹« von *Luigi Parigi*. — »Maurice Ravel« von *Guido Pannain*. — »Die Sonaten Schuberts« von *Luigi Perrechio*. — »Proust und die Musik« von *Giacomo Debenedetti*.

MUSICA D'OGGI XI/12, Mailand. — »Schönberg und seine Orchesterwerke« von *Hugo Fleischmann*. — »Die Musik in unseren afrikanischen Kolonien« von *F. Balilla Pratella*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIV/4, Turin. — »Ursprung des Mozart-Stils« von *F. Torrefranca*. Fortsetzung der wertvollen Studie. — Französische Musikerbriefe des 15. bis 20. Jahrhunderts« von *J. Tiersot*. Briefe Meyerbeers. — »Emanuele Filiberto von Savoyen, ein Protektor der Musiker« von *S. Cordero di Pamparato*. — »Dokumente zur Musikgeschichte von Florenz« von *L. Cellesi*. — »Eine ›Messe-canzonetta‹ und ein ›Magnificat-chanson‹ von Orlando di Lasso« von *van den Borren*. — »Musik und Literatur« von *R. Dusi*.

MUZYKA IV/2, Warschau. — »Zweck und Ziel der rhythmischen Gymnastik« von *E. Jaques Dalcroze*. — »Eine neue Methode der Klaviertechnik« von *Luta Nunberg*.

DE MUZIEK II/4, Amsterdam. — »Relative Beziehungen der Töne zu den Akkorden« von *Sem Dresden*. — »Francis Poulenc« von *Henry Prunières*. — »Die Radio-Gefahr« von *Wouter Paap*.

CRESCENDO II/5, Budapest. — »Vom Aerophon« von *Matthias Seiber*. — »Vom Sphaerophon« von *Alexander Jemnitz*. — »Die Klangfarben der Orchesterinstrumente und Gesangsstimmen im Radio« von *Hermann Ambrosius*. — »Über Filmmusik« von *Georg Justus*.

Eberhard Preußner

MUSIK UND REVOLUTION 1927/11 (November), Moskau. — Im Zeichen des »*Großen Oktober*« (einleitender Aufsatz) steht das ganze Novemberheft. »Die revolutionäre Musik ist die Musik des Aufstiegs, der klaren und tapferen Gefühle, des ungeteilten Empfindens. Eine Musik des Willens, voller Dynamik und leicht begreiflich. — Aus der Reihe neuer Schöpfungen, die mit der Gegenstandlosigkeit in der Musik gebrochen haben und die von den Losungen der Revolution widerhallen, sind zu nennen: ›Das sinfonische Monument‹ von *Gnjessin*, ›Die Trauer-Ode‹ von *A. Krein*, von *Schostakowitsch*, *Rosslawetz* und *Schillinger* jedes Werk unter dem Titel ›Oktober,‹ ›Bolschewiki‹ von *Deschiowoff*.« — »Die Kunst und die Revolution« von *R. Pelsche*. »Die Musik blieb weit hinter den anderen Künsten zurück. Die erste Fünfjahrfeier der Revolution brachte in der Musik herzlich wenig, fast ausschließlich kleine Schöpfungen, deren Eigenschaften viel zu wünschen übrig ließen: entweder man hörte in ihnen kirchliche

oder Kabarettmotive, oder Wehmut, Hoffnungslosigkeit des Volksliedes; nur selten waren es gelungene Kompositionen. Erst im zweiten Jahrfünft belebte sich das Feld der Musik. Und gleichzeitig traten die Fragen der Form hervor, die Grundfragen des musikalischen Aufbaus. An erster Stelle traten die Diskussionen über die Rolle und Bedeutung des Volksliedes bei Schöpfung einer neuen revolutionären Musik und eines neuen revolutionären Liedes. Vom Volkslied können wir uns nicht lossagen ...« — »Musik in den Arbeiterklubs seit zehn Jahren« von *Georgij Poljanowskij.* »Bis 1925 wurden annähernd 3000 Klubs gezählt, zu denen 5000 Musik- und Chorkreise gehörten. Im Jahr 1925 zählte man fast 3500 Klubs und dazu gehörig zusammen 6000 Kreise der allgemeinen 25000 Klubkreise. Es beteiligten sich in den Musik-Chorklubs bis 1925 14000 Personen. Im Jahre 1926 wuchs die Zahl auf 16000, die Zahl der allgemeinen Klubmitglieder auf 700000. Interessant ist, daß fast jeder Klub zu einer kleinen Musikschule wird.« — »Dmitrij Schostakowitsch« von *M. Grinberg.* »Der einundzwanzigjährige Jüngling, vorzüglicher Pianist, fruchtbarer, eigenartiger Komponist, trat plötzlich hervor und nahm eine erste Stelle unter den jungen Sowjetkomponisten ein. Seine vor zwei Jahren in Leningrad aufgeführte Sinfonie erwarb ihm die Anerkennung.« — »Russische sinfonische Musik seit zehn Jahren« von *Igor Gljeboff.* — »Die Tätigkeit des musikalischen Sektor des ›Gossisdat‹« von *A. Jurowskij.* — Heft 12 (Dezember). — »Unsere Kreise der Saiteninstrumente« von *W. Jegoroff.* In diesen Kreisen wird nur nach Gehör oder dem Ziffersystem gespielt. Jegoroff fordert dringend, daß für die musikalische Bildung der Teilnehmer gesorgt werde, daß sie Musikunterricht erhalten, der leicht und fesselnd gestaltet sein muß. — »Die musikalische Arbeit in der Gewerbeschule« von *S. Lunatscharskaja.* Auf die unbedingte Notwendigkeit eines machtvollen Erziehungsmittels hinweisend, verlangt S. Lunatscharskaja den obligatorischen Musikunterricht in der Gewerbeschule, die ein Wegweiser der großen Kunst für die Bauern- und Arbeitermassen werden müsse, deren Kulturbedürfnisse so schnell wachsen, wie es in der Geschichte noch nicht dagewesen ist. — »Das Ballett von *K. Kortschmareff* ›Die leibeigene Ballerina‹« von *L. L.* Dieses Ballett wurde vom Moskauer Großen Theater bei Kortschmareff, der zu der Gruppe der Revolutionskomponisten gehört, auf Grund des Librettos von Dm. Ssmolin bestellt. — »Anläßlich des Artikels ›Die Musik im Licht des dialektischen Materialismus‹ (von W. u. M. vgl. Heft 5/6)« von *Josef Eiges.* — »Der Hanslickismus und die marxistische Methodologie« (Eine Antwort von J. Eiges) von *E. N. Schulgin* (E. M.).

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK V, 23. November, Moskau. — »Die Vereinigung der zeitgenössischen Musik (ASM)« von *Wl. Derschanowskij.* — »A. W. Stantschinskij (1888—1914)« von *A. N. Alexandroff.* V, 24. Dezember. — »Der Oktober und die neue Musik« von *Wl. Derschanowskij.* — »Zehn Jahre russische sinfonische Musik« von *Victor Beljajew.* — »Die sinfonische Zueignung ›Oktober‹ von *Dm. Schostakowitsch.*« — »Die Kantate von N. Rosslawetz' ›Oktober‹« von *A. B.* — V, 25. Dezember. — »Mozart und die Gegenwart« von *Igor Gljeboff.* — »›La Giara‹ (Alfredo Casella)« von *Victor Gljeboff.* — »Stefan Strasser« von *W. F.* — »G. N. Popoff« von *W'as.* Popoff, vierundzwanzigjährig, gehört zu den jungen Petersburger Komponisten. Seinem Charakter und gedanklichen Ausdruck nach stehe er von zeitgenössischen Komponisten Hindemith am nächsten. — V, 26. Dezember. — »Schubert und die Gegenwart« von *Igor Gljeboff.* — »A. A. Spendiaroff und die armenische Musik« von *Victor Beljajew.* Die Anfänge der armenischen Musik reichen in das 12. Jahrhundert zurück. Die armenische Volksmusik zerfällt in zwei Arten: 1. spezifisch armenische Melodien und 2. Melodien mit persischem und teils türkischem Einschlag. Bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Musik die gleiche wie vor 700 Jahren. Eine der ersten sich auswirkenden Kräfte der künstlerischen Musik Armeniens war X. Kara-Mursa († 1902), ein populärer Organisator von Volkschören, für die er vielstimmige Bearbeitungen des armenischen Volksliedes schuf. Kara-Mursa hatte keinerlei musikalische Ausbildung erhalten. Der erste eigentliche armenische Musiker war Makar Jekmaljan († 1905). Komitas Keworkjan, der erste armenische Komponist, ist bemüht, den Kontrapunkt-Stil in die armenische Musik einzuführen. Der einzige armenische Komponist, dessen Technik zweifellos auf der Höhe der heutigen Forderung steht, ist Alexander A. Spendiaroff, ein Schüler von Rimskij-Korssakoff. Aus seinen Kompositionen spricht ein feines Gefühl und eine angeborene Neigung zur östlichen Musik.

M. Küttner

KRITIK

BÜCHER

BEETHOVENIANA

EIN NOTIERUNGSBUCH VON BEETHOVEN *aus dem Besitze der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin*, vollständig herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von *Karl Lothar Mikulicz*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bei der Beurteilung des vorliegenden stattlichen Bandes sieht man sich aus der Stellung eines Kritikers in die eines bloßen Berichterstatters gedrängt. Die Art und Weise der Ausgabe dieses Beethovenschen Skizzenbuches läßt nämlich, da nur dessen Entzifferung, nicht auch die Nachbildung geboten wird, eine Bewertung der Übertragung nicht gut zu. Ohne das Urbild oder ein Faksimile vor sich zu haben, wird es unentschieden bleiben müssen, ob möglichste Kenntnis und Sorgfalt an die Deutung der Noten und gelegentlichen Buchstaben und Wörter gewendet worden seien. Begnügen wir uns daher hier mit der bloßen Beschreibung der Veröffentlichung.

Es geschieht zum ersten Male in Deutschland, daß ein ganzes Skizzenbuch Beethovens in der Übertragung veröffentlicht wird. (Der Herausgeber behauptet, es geschehe überhaupt zum ersten Male: Von der gleichfalls vollständigen Veröffentlichung des sog. »Moskauer Skizzenbuches«, die kürzlich zur Jahrhundertfeier in einer russischen Musikzeitschrift geboten wurde, hatte er wohl nicht rechtzeitig Kenntnis, um ihrer noch in seiner Einleitung zu gedenken.) Mikulicz geht von dem Gedanken aus, daß die Forschung gegenwärtig die Pflicht habe, über Nottebohms beschreibende Auswertung von Skizzenauswahlen hinauszukommen und die Entwurfbücher vollständig zugänglich zu machen. Erst wenn der vorhandene Skizzenbestand »vollständig erfaßt und ediert« werde, sei »eine verhältnismäßig sichere Grundlage für alle Untersuchungen geschaffen, die auf das Beethovensche Schaffen gerichtet sind«. Die Wahl des Herausgebers fiel zuerst auf den vorliegenden Band, weil Nottebohm sich seiner in seinen Arbeiten nur oberflächlich angenommen hatte. Über den Band selbst an dieser Stelle nur wenige Aufschlüsse: Er besteht aus 186 Seiten in herkömmlichem Notenquerformat, von denen 172 hauptsächlich mit Tinte, gelegentlich mit Bleistift beschrieben sind, und enthält Entwürfe besonders aus den Jahren um 1800: Zur Sonate pathétique, zum ersten Quartett aus op. 18, zu den Violinsonaten op. 23 und 24, den Klaviersonaten op. 26 und 27 I, der siebenten Bagatelle aus op. 33, der 2. Sinfonie, dem Prometheus-Ballett und der Egmont-Musik. Mikulicz bietet zu seinen mühevollen Entzifferungen beinah Seite für Seite ausführliche und offenbar sehr sorgfältige Anmerkungen, die sich auf Äußeres und Inneres erstrecken: auf das Aussehen des Blattes und der Schriftzüge, Unsicherheiten der Deutung u. a. Drei Inhaltsverzeichnisse erleichtern die Orientierung außerordentlich; dem dritten sind die Skizzen zugewiesen, die Beethoven nicht weiter (oder, gewiß in ganz seltenen Fällen, in unbekannten Werken) verwendet hat. Über des Herausgebers klare Unterscheidung von Einfall, Entwurf und Bruchstück lese man S. 25 der Einleitung nach. Der Vorwurf, Mikulicz habe seine Veröffentlichung doch nur beschrieben, nicht auch in inneren Zusammenhang mit Beethovens Schaffen gebracht, wird durch die Erklärung gegenstandslos, er bereite als Ergänzung eine Abhandlung vor, »in der das gegebene Material in werkgeschichtlicher und stilkritischer Hinsicht durchgearbeitet ist«. Das wird möglicherweise eine besonders bedeutungsvolle Arbeit abgeben.

Hoffentlich gibt die vorliegende Veröffentlichung den Anstoß dazu, der Forschung weitere wichtige Skizzenbücher des Meisters in der Übertragung, tunlichst aber auch gleichzeitig im Faksimile, zugänglich zu machen. *Max Unger*

ANTON SCHINDLER: *Ludwig van Beethoven. 5. Aufl., neu herausgegeben, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen und mit weiteren Bildern und Faksimiles ausgestattet von Fritz Volbach.* Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. W.

Anton Schindler, der Sekretär Beethovens in dessen letzten Lebensjahren, hat mit seiner Biographie des Meisters, die zum erstenmal im Jahre 1840 und bis 1860 in vierter Auflage erschien, ebenso der Forschung wie den ernsten Musikfreunden einen großen Dienst erwiesen. Wenn sein Werk auch nicht die große Zuverlässigkeit der biographischen Beiträge etwa Fr. G. Wegelers, F. Ries' und G. v. Breunings besitzt, so weht einem daraus doch ebenfalls das unmittelbare Erlebnis des Meisters entgegen; zudem war es dessen erste gerundete Lebensbeschreibung von größerem

Werte. Nach einem Zeitraum von, wie man sagt, zwei Menschenaltern erscheint nun unter Betreuung Fritz Volbachs im gleichen Verlage, wo Schindler alle anderen herausgab, die fünfte Auflage. (Nebenbei sei vermerkt, daß Eduard Hüffer, heutiger Mitbesitzer des Verlages, vor nunmehr fast 20 Jahren eine Dissertation über Schindler verfaßte, die Volbach als Unterlage für seine biographische Einleitung gedient hat.) Selbstverständlich hat der Herausgeber Schindlers Text der dritten Auflage (die der vierten gleicht) völlig unangetastet gelassen. Außer der Einleitung fügte er u. a. mehrere Seiten Anmerkungen, eine Metronomisierung von Beethovens Sinfonien nach Franz Wüllner und ein — in früheren Auflagen sehr vermißtes — Namenregister hinzu; auch gab der Verlag weitere Abbildungen und die Nachbildung eines Schindlerschen Briefes bei. Über die Stellung Volbachs zu Schindler — beide sind sich noch selbst begegnet — sei noch gesagt, daß er dem Beethoven-Biographen denkbare Hochschätzung und Verehrung entgegenbringt und ihn gegen die mancherlei Angriffe, die gegen ihn gerichtet wurden, in Schutz nimmt. »Nicht nur, daß man die Richtigkeit seiner Darstellung in Zweifel zog, man verdächtigte auch seinen Charakter« (S. VI). Nun, schon der bedeutendste Biograph des Tondichters, A. W. Thayer, der Schindler auch noch selbst besuchen konnte, hat dessen Mitteilungen immer mit großer Vorsicht benutzt und besonders seine Darstellung von Ereignissen, wobei er nicht gegenwärtig war, als unzuverlässig hingestellt, und S. 379 gibt Volbach selbst zu, daß die feindliche Stellung von Karl Holz und Schindler dessen Blick trübe, so oft er auf jenen zu sprechen komme. Dies war aber zweifellos auch sonst nicht selten der Fall. Es wäre geradezu ein großes Verdienst, wenn einmal ein Beethoven-Forscher die Unmenge von Schindlers falschen Angaben — zweifellos zumeist unabsichtlichen — irgendwo berichtigen wollte. Von Volbachs verhältnismäßig sparsamen eigenen Anmerkungen braucht hier nur gerade die allerletzte verbessert zu werden: Das im März 1927 in Velhagen und Klasings Monatsheften erschienene »neue Jugendbild« des Meisters ist ganz gewiß unecht. Gerade die von seinem Entdecker behauptete Beethoven-Ähnlichkeit, die den Hauptbeweis für seine Echtheit ergeben soll, trifft nicht im mindesten zu, wie auch die Kleidung eher auf einen jungen Edelmann denn auf den Bonner Musikersohn passen will. — Im übrigen sei noch der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung für die würdige Ausstattung der neuen Auflage Schindlers gedankt.

Max Unger

BEETHOVEN-ZENTENARFEIER, Wien 26. bis 31. März 1927:

1. *Festbericht*, vorgelegt vom Exekutivkomitee der Feier.

2. *Internationaler Musikhistorischer Kongreß.* Universal-Edition, Wien.

Dem Festbericht der großen Wiener Beethoven-Zentenarfeier brauchen hier nur wenige Worte der Berichterstattung gewidmet zu werden. Von Guido Adler, der Seele der ganzen Feier und Tagung, stammt das kurze Vorwort. Im übrigen enthält dieser erste schmälere der beiden Bände hauptsächlich die Namen der Ausschußmitglieder, der fremden Regierungsvertreter und der Vertreter aus- und inländischer Institute, der Mitglieder des Kongresses und der auswärtigen Festteilnehmer, den Wortlaut der Adressen, Telegramme und sonstigen Zuschriften, sowie der Konzert- und Theaterspielfolgen; endlich den Wortlaut der verschiedenen Ansprachen und der Festreden Hermann Aberts, Romain Rollands und Edwards J. Dents.

Im anderen Bande sind die meisten der 91 Referate, die beim gleichzeitigen Internationalen Musikhistorischen Kongreß gehalten wurden, vereinigt; nur einige wenige wurden im Auszug wiedergegeben. Bei der Fülle der Vorträge muß ich mich hier auf die Anführung einer Auswahl bemerkenswerter Referate aus der Beethoven gewidmeten Sektion beschränken, die allein über ein Drittel einschloß. (Die übrigen Sektionen behandelten Musikgeschichte, Kirchenmusik, Musikbibliographie und Methodologie; diese dazu die Gebiete der Ästhetik, Psychologie, Instrumentenkunde und vergleichenden Musikwissenschaft). Über Beethoven und seine rheinische Heimat haben L. Schiedermair (Bonn) und P. Kaufmann (Berlin) gesprochen; über seine flämischen Verwandten E. Closson (Brüssel). Beethovens Verhältnis zur Religion kennzeichnete K. Weinmann (Regensburg) als das des positiv gläubigen Mannes und des treuen Sohnes seiner katholischen Kirche. A. Orel (Wien) äußerte sich zum Begriff der Wiener Klassik; H. Springer (Berlin) — mit durchaus richtigem Endergebnis — über Beethoven und die Musikkritik. (Eine kleine Verbesserung dazu nebenbei: Die berühmten »Leipziger Ochsen« habe ich im Märzheft der »Musik« vom Jahre 1925 als bloße »Leipziger Rezensenten« entlarven

können.) Viel Nachdenkliches berichtete K. Hasse (Tübingen) zum Thema »Art und Wesen der Tonsprache Beethovens«. In seinem Referat über »Beethoven Romantiker?« wies W. Nagel (Stuttgart) aus der musikalischen und geistigen Einstellung des Tondichters nach, daß er »die Romantik erlebt und überwunden« habe. Formaltechnische und verwandte Themen behandelten A. Willner (Wien), J. Müller-Blattau (Königsberg), J. Krohn (Helsinski), F. Rosenthal (Wien), Fr. Marschner (Wien), R. Steglich (Hannover), A. Einstein (München) und H. Mersmann (Berlin); die letzten beiden in ihren Vorträgen über »Beethoven und die Polyphonie« und »Beethovens zyklisches Formprinzip« von besonders hoher Warte aus. Nicht minder fesselnd die Studie über die »Enharmonik (›Polare Harmonik‹) bei Beethoven« von H. Stephani (Marburg i.H.). Die Gegensätzlichkeit der musikalischen Skizzen Schumanns und Beethovens beleuchtete W. Gurlitt (Freiburg i. B.). Das Referat K. L. Mikulicz' (Berlin) ging mit seiner Veröffentlichung eines Notierungsbuches Beethovens Hand in Hand. Weinmanns Vortrag wurde berührt und ergänzt durch die Referate »Das konfessionelle Element bei Beethoven« von A. Schnerich (Wien) und »Beethoven Kirchenmusiker?« von J. Wolf (Berlin). Ferner sehr aufschlußreich die Ausführungen B. Sirolas (Zagreb) über »Haydn und Beethoven und ihre Stellung zur kroatischen Volksmusik«; bei aller Knappheit wertvoll auch das Referat R. Haas' (Wien) über den Kanon im Fidelio; dankenswert endlich die Aufschlüsse J. G. Prod'hommes (Paris) über die Einführung Beethovenscher Musik in Frankreich und J. V. da Mottas über Beethoven in Portugal.

Es muß mit diesen Andeutungen über den reichen Inhalt sein Bewenden haben. Der Besitz des Bandes wird jedem Teilnehmer am Kongresse und jedem Musikhistoriker wie auch vielen sonstigen Beethoven-Freunden Bedürfnis sein; denn er hat hohen Wert über die Tagung selbst hinaus. Ähnliches gilt aber auch für den »Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung der Stadt Wien«, der im Selbstverlag der Gemeinde Wien erschienen ist. Dessen Untertitel »Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit« gewährt bereits eine Vorstellung von dem großen, des Tondichters würdigen Unternehmen, das so viele kostbarste Erinnerungen an Beethoven und Alt-Wien wie noch keine frühere Ausstellung vereinigte. *Max Unger*

AUGUST HALM: *Beethoven.* Max Hesses Verlag, Berlin 1927.

Ein grandioses musikalisches Selbstbekenntnis ist diese Schrift Halms. Dinge, die wir sonst gern verschweigen oder mit theoretischen Verkleidungen beschönigen, werden mit aller Offenheit ausgesprochen. So entsteht ein *wahrheitsgemäßes* Bild von dem, was Beethoven unserer Zeit bedeutet. Von jenem kritiklosen Konzertpublikum, das wir alle kennen, wird mit Recht behauptet, seine Beethoven-Verehrung sei Ausdruck eines eitlen »Sich-selbst-wichtig-nehmens«. Auf der anderen Seite sieht Halm die Jugend, die Weckerin einer vokalen Renaissance, in direkter Ablehnung Beethoven gegenüber. Wo ist also noch die Bedeutung Beethovens für unsere Zeit? Halm erfährt sie in den rein musikalischen Werten von Beethovens Musik und untersucht nun in allen Einzelheiten der Form, der Harmonik, der Melodik und des Rhythmus ihre musikalische Erscheinung. Dabei vermittelt er wertvollste Erkenntnis musikalischer Grundkräfte. So, wenn er die Kunst der Form beim Komponisten einfach die Kunst um das »Weiterwissen, das Sich-weiter-finden« nennt; dann, wenn er auf die Verwandtschaft zwischen Haydn und Beethoven hinweist. Selbstverständlich steht in einer solchen persönlich gefaßten Schrift manches, das nicht jeder annehmen wird. Statt der stellenweise konstruierten Trennung von Melodie und Harmonie scheint mir z. B. die Lehre Jödes, die die enge Verbundenheit von Melodie, Harmonie und Rhythmus aufweist, fruchtbarer. Andere Aussagen können zu Mißverständnissen Anlaß geben, wie jene, in der Beethovens Musik »besser, reicher und größer als die Mozarts« genannt wird. Auch, was auf Seite 318 über das Chorwesen gesagt ist, wird die, die es betrifft, kränken. Aber all dies sind kaum in Betracht kommende Einzelheiten. Die große Linie dieses Buches, das allen empfohlen sei, die ernsthaft um eine Stellung zu Beethoven ringen — und wer täte das nicht! — mündet in die Worte: »Was uns angeht und uns obliegt, und was uns wahrlich zusetzen und heiß machen sollte, ist die Einsicht: Nichts von der ganzen Musik, die wir kennen, wenn es uns Beethovens Musik raubte, böte uns Ersatz für diese; verlören wir den Zugang zu Beethoven: keiner größeren, keiner jämmerlicher unverantwortlichen geistigen Verarmung könnten wir uns selber schuldig machen.« So triumphiert auch heute noch der Geist in Beethovens Musik, jenseits

von unwissenden Schwärmern und unberührt von persönlichen Gegnern. Halms Schrift wird aufrütteln. *Eberhard Preußner*

JOSEPH AUG. LUX: *Ludwig van Beethoven. Sein Leben und Schaffen.* Verlag: Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin.

Seinem Beethoven-Roman »Unsterbliche Geliebte« läßt der Verfasser hier noch ein biographisches Buch über den Tonmeister folgen. Es ist nämlich fast ausschließlich biographisch eingestellt, und das ist auch gut so; denn nach den wenigen Proben des Bandes zu urteilen, sind musikalische Werkerklärungen zweifellos nicht das dem Verfasser angemessenste Gebiet. Dafür ist die Darstellung des Lebens von liebevoll einfühlender, gewinnend schlichter Art und stellt den Genius lebensvoll und anschaulich hinein in die alte Wiener Kultur. So erscheint das Buch für den Leserkreis einer Buchgemeinde durchaus geeignet — trotz einer Reihe kleinerer Versehen und kritisch nicht genau abgewogener Urteile und Mitteilungen. Von minder wichtigen Dingen sehe ich ab und verbessere nur: Der Kaufmann Vocke, in dessen Stammbuch sich Beethoven eintrug, war kein gebürtiger Bonner, sondern ein Nürnberger (S. 52); unter dem Bild nach S. 64 muß stehen: »Nach Stainhausers Zeichnung von Joh. Neidl« (nicht »Steinhäuser« und »Steidl«); der Hinweis Beethovens auf Shakespeares »Sturm« bezieht sich nicht auf die pathetische sondern auf die d-moll-Sonate aus Werk 31 (S. 115); Freund Nikolaus v. Zmeskall war nicht im Freiherrnstande (S. 144); im Jahre 1811 war Tobias Haslinger noch nicht im Verlage von S. A. Steiner tätig (S. 179); Letronne (nicht Latronne) heißt der Zeichner, dessen Bild dem Stecher Höfel als Vorlage diente (S. 210); Brauchle (nicht Brauchler), der im Hause der Gräfin angestellte Magister, der häufig in Beethovens Briefen an seinen »Beichtvater« — eben die Gräfin — vorkommt (S. 221); der Satz »Er ist durch und durch Romantiker« zeigt, selbst nur auf den *Menschen* Beethoven bezogen, sein Wesen in ganz falschem Lichte (S. 288). Noch bleibt (zu S. 79 f. und später) einzuwenden, daß die Annahme, Therese Brunsvik sei die Verlobte und »Unsterbliche Geliebte« des Tonmeisters gewesen, nun endlich aus dem neueren Beethoven-Schrifttum verschwinden müßte; hat doch selbst La Mara, die mit aller Zähigkeit und Liebe an diesem von Thayer mit allem Vorbehalt gemachten Vorschlag hing, durch Dokumente belehrt, in der Angelegenheit zum Rückzug blasen müssen (vgl. ihr Büchlein »Beethoven und die Brunsviks«, Leipzig 1921); ferner daß Beethoven den bekannten Brief an Therese Malfatt nicht 1807 oder 1808, sondern im Frühjahr 1810 geschrieben, daß also diese Liebesangelegenheit später gespielt hat, als Lux annimmt (S. 146 f.). — Das Buch wird im übrigen mit 32 Abbildungen und in gediegener Aufmachung dargeboten.

Max Unger

EMIL LUDWIG: *Kunst und Schicksal.* Vier Bildnisse. Verlag: Ernst Rowohlt, Berlin.

Von den vier »Bildnissen« dieses Bandes — Rembrandt, Beethoven, Weber und Balzac — ist das des Wiener Genius besonders groß in seiner ganzen Menschlichkeit gesehen; dazu in seinem Künstlertum stark erfühlt und in der Auszeichnung mit der stilistischen Virtuosität hingelegt, die an Ludwigs Werken immer glänzender zutage tritt. Ein »Forscher« ist der Verfasser natürlich nicht, will es auch gar nicht sein. Daher die Bemerkung nur nebenbei, daß einige wenige Einzelheiten der Beethoven-Kritik nicht standhalten. Auch ein durchgebildeter Musiker ist er wohl nicht; die paar poetisierenden Versuche musikalischer Werkerklärung beweisen es. Man liest darüber hin und freut sich des Genusses, den die Darstellung der Persönlichkeit des Tondichters bereitet. Zu der fast immer äußerst reizvollen Charakteristik Webers, die die Musiker von den anderen Bildnissen des Bandes besonders noch angeht, sei hier verbessernd nur auf zwei wichtige neuere Entdeckungen Dr. Fr. Hefeles (Freiburg i. Br.), die noch immer nicht genügend bekannt sind, hingewiesen: Der Vater Franz Anton v. Weber war nicht österreichischer sondern süddeutsch-alemannischer Abkunft mit einem Schusse französischen Blutes; jene Angabe ist offenbar eine bewußte Irreführung des Künstler-Abenteurers. Er war auch weder Baron noch adelig, sondern hatte sich seinen Adelsstand — mit aller Wahrscheinlichkeit — aus Niederösterreich erschlichen. Daher auch sein angebliches österreichisches Blut. Diese Feststellungen sind besonders auch für die stilistische Deutung der Musik des Sohnes von großem Werte.

Max Unger

J. G. PROD'HOMME: *Beethoven.* Raconté par ceux qui l'ont vu. Lettres, Mémoires, etc. . . . réunis et traduits. A l'occasion du centenaire. Librairie Stock (Delamain et Boutelleau), Paris.

Diese erste französische Sammlung zeitgenössischer Berichte über Beethoven wird allen Franzosen etwa die gleichen Dienste leisten wie uns die früher erschienenen und ähnlich angelegten deutschen von Julius Kerst und Albert Leitzmann; sie unterscheidet sich von diesen in der Hauptsache durch die Beschränkung auf die Lebenszeit Beethovens etwa nach 1800, also auf einen Zeitabschnitt, der mit der Übergangszeit des Meisters vom Pianisten zum vorwiegend schaffenden Künstler einsetzt. Der Band darf als eine gute und reichliche Auslese der wesentlichsten Berichte seiner Freunde und Bekannten bezeichnet werden; letzte Vollständigkeit strebt er offenbar ebensowenig an wie neue Nachweise einschlägiger Schilderungen. *Max Unger*

HEINRICH NELSON: *Beethoven, der Mensch.* Rede, gehalten auf dem siebenten Bundestage des Internationalen Jugendbundes 1925. Verlag: »Öffentliches Leben«, Stuttgart 1927.

Auf die politische Tendenz dieser Charakteristik des Menschen Beethoven soll hier nicht eingegangen werden. Was der Verfasser sonst mitteilt, ist von wohltuender Wärme durchströmt, aber von bescheidener Warte aus gesehen, und mit Rücksicht auf seinen Hörer- und Leserkreis, mehr als »volkstümlich« vorgebracht. (Daß sogar die Übersetzungen von Fremdwörtern, wie Komponist, Epoche, Konsul usw., in Fußnoten angegeben sind, diene zum Beweis für solche Voraussetzungslosigkeit in allen Dingen.) Besonders berücksichtigt sind anekdotische Mitteilungen über den Tondichter. Von den wenigen Sachirrtümern, die auf falschen Überlieferungen beruhen dürften, sei hier nicht weiter die Rede.

Max Unger

LUDWIG VAN BEETHOVENS *Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont.* Verbindende Worte. *Grillparzers unvollendete Dichtung*, ergänzt von *Moritz Mayer.* Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1927.

Daß Grillparzer den Versuch unternommen hat, die Textverbindung zur Egmont-Musik für die Konzertaufführung zu schaffen, ist wenig bekannt, weil die Arbeit nicht vollendet und nur in die Gesamtausgaben des Dichters aufgenommen worden ist. Dieser hat seine 99 Verszeilen für ein Konzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde im Jahre 1834 als Ersatz für den Mosengeilschen Text geschrieben, der von der Zensur beanstandet worden war. M. Mayer hat den Versuch unternommen, das Bruchstück zu ergänzen. Er tat es, ohne natürlich die Höhe der Poesie Grillparzers zu erreichen, mit Formtalent und durchaus in des Dichters Sinne, so daß die vorliegende Fassung der Beachtung empfohlen werden darf. Das heißt, vorausgesetzt, daß man überhaupt die Konzertaufführung der Musik zu befürworten geneigt ist. Referent ist vielmehr der Ansicht, sie sei nur mit der Szene am Platze. *Max Unger*

*

THEODOR WIEHMAYER: *Musikalische Formenlehre in Analysen. Band I: Grundformen.* Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Seit der Veröffentlichung seiner »Musikalischen Rhythmik und Metrik« darf Wiehmayer das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, in die Mauer, welche die herkömmlichen und heute vielfach erstarrten Formbegriffe umschließt, eine entscheidende Bresche geschlagen zu haben, und zwar ohne jenem so hochtrabendem Umstürzlertum zu verfallen, wie es mehr Gehör als Beachtung findet und mehr Worte als Begriffe vermittelt. Der wichtigste Vorgänger — Hugo Riemann — hatte durch viel papierne Übertheorie und durch seine heute bereits als Curiosa geltenden »Phrasierungsausgaben« dieses ganze Gebiet nicht wenig verwirrt und diskreditiert, so daß, während man sich der Erforschung zeitgenössischer Harmonik und Kontrapunktik mit Eifer hingab, über die Erkenntnisse der formbildenden Elemente des Metrums und des Rhythmus weiterhin dichte Schleier ausgebreitet lagen. Der Verfasser hat nun dem erwähnten Hauptwerke eine »Musikalische Formenlehre in Analysen« folgen lassen, welche das gewonnene System praktisch begründet und auswertet, indem alle jene so zarten und wandelbaren Begriffe vom Motiv und Takt, vom »Klangfuß« und der Phrase bis zur »Doppelsatzgruppe«, der »unregelmäßigen Periode« und der »zusammengesetzten dreiteiligen Liedform« durch sorgfältig ausgewählte und analysierte Literaturbeispiele erklärt und belegt werden. Wesentlich ist hiebei, daß diese formale Analyse nicht darin besteht, sich an den Normalformen der zwei-, vier- und achttaktigen Gebilde Genüge sein zu lassen, sondern daß gerade die kleineren und feineren »unregelmäßigen« Elemente, wie Dehnungen, Verkürzungen, Verschränkungen usw., mit Liebe behandelt sind. So verraten die beigefügten vollständigen formaltechnischen Ana-

lysen von Schumanns Kinderszenen und Chopins Nocturnes nicht allein ein scharfes wissenschaftliches Seziermesser, sondern vor allem auch das feinhörige Ohr des nachschöpferischen Künstlers. Weit davon entfernt, sich nur mit dem äußeren Gewand des Kunstwerks zu begnügen, lassen solche Analysen tief in die persönliche Werkstatt des Autors blicken und sozusagen das Innenleben des Kunstwerkes erschauen, so daß die Beschäftigung mit ihnen allen Studierenden wärmstens zu empfehlen ist — eine formgemäße Gestaltung des musikalischen Vortrags und Ausdrucks sowie eine sinngemäße, künstlerisch-produktive wie -reproduktive »Architektonik« wird die wohltuende Folge sein, wie sie gerade in der neueren Tonkunst und ihrer Pflege so selten zu finden ist und wie sie die meisten der vorhandenen Schul- und Lehrbücher eher zu verhindern als zu fördern geeignet sind. *F. Müller-Rehrmann*

MUSIKALIEN

JOHANNES OCKEGHEM: *Sämtliche Werke, herausgegeben von Dragan Plamenac, 1. Band: Messen 1—8.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Als 2. Hälfte des ersten Jahrgangs von Theodor Kroyers »Publikationen älterer Musik«, die kürzlich durch Friedrich Ludwigs Machaut-Band eröffnet worden waren, tritt der Beginn einer Gesamtausgabe Ockeghems auf den Plan, die neben dem »Obrecht« Joh. Wolfs, dem »Isaac« der DTÖ, dem »Josquin« von Smijers usw. eine alte Lücke zu schließen berufen ist. Denn bisher hatte man Mühe, sich Anschauungsmaterial über den großen Führer der »zweiten niederländischen Schule« aus Beilagen der Musikgeschichten von Ambros, Riemann usw. teils in veralteter, teils subjektiver Rezension zusammenzusuchen und gewann doch keinen umfassenden Überblick. Wertvolle Einzeluntersuchungen wie J. Gombosis »Obrecht« und Jeppesens »Palestrina« bedeuten solange ebenfalls nur erst vorläufige Vorstöße in unsicheres Gebiet, als die Gesamtausgaben aller führenden Meister der alten Polyphonie nicht die feste Grundlage zur gegenseitigen Orientierung bilden. Seitdem man allgemeiner begriffen hat, daß die Tonwerke aus der Zeit der Spätgotik nicht »primitive Vorstufen«, sondern höchste Eigenwerte darstellen, ist eine ganze Generation von Musikforschern erfolgreich bemüht, die Lebenswerke der großen Kontrapunktisten des 15.—16. Jahrhunderts mit allen Mitteln moderner Textkritik aus zahlreichen Handschriften und Drucken wieder sauber zusammenzubringen, damit geeignete Chöre sie im realen Klangbild neu erstehen lassen und die Kunstgeschichte die zeitgenössische Tonkunst zu den Bildern von Memling und Roger van der Weyden, Stefan Lochner und Michael Pacher, Dürer und Grünewald endlich kennen lernt und sich zu eigen macht. Plamenac, der Herausgeber, ist ein »homo novus«, der aber sehr sorgfältig arbeitet und die Quellengrundlagen besonders durch einen wichtigen Veroneser Codex und die römische Chigi-Handschrift erfreulich erweitert hat.

Von den vorgelegten Messen sind zwei dreistimmig, sechs zu vier Stimmen, die letzteren meist zur Gattung der Chanson-Messe gehörig, dankenswert werden hier auch die Liedmodelle von Barbingnant, Loiset Compère, Binchois und Ockeghem selbst beigefügt, besonderes Interesse werden diejenigen »cujuslibet toni«, »Lomme armé« und »Ma maitresse« (diese ein besonders köstlicher Zuwachs!) finden. Die Ausgabe arbeitet mit originalen Schlüsseln und Mensuren (sowie punktierten Taktstrichen), die Schwärzungen und Ligaturen sowie alten Taktarten sind genauestens angedeutet, so daß die Vorlage so treu nachgebildet worden ist, als es in einer Partitur heute überhaupt möglich erscheint — aber natürlich ist dadurch notgedrungen der Weg bis zu einer für den modernen Musiker lesbaren Unterlage nicht ganz gering geworden. Hoffentlich erscheint bald die Fortsetzung. *Hans Joachim Moser*

GEORG BÖHM: *Sämtliche Werke, Bd. 1: Klavier und Orgelwerke, herausgegeben von Johannes Wolgast.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Das neue Unternehmen erscheint als erste »Veröffentlichung des kirchenmusikalischen Instituts der ev.-luth. Landeskirche am Leipziger Konservatorium«, der Herausgeber ist Karl Straubes wissenschaftlicher Assistent, und die Böhm-Ausgabe rundet den Kreis der Publikationen vor-bachischer Meister wie Scheidt (Seiffert in DTD und Ugrino), Tunder (Seiffert dgl.), J. Ph. Krieger (ebenso), Buxtehude (dgl. und Gurlitt bei Ugrino), N. Lübeck (G. Harms) usw. Bekanntlich hat der aus Thüringen gebürtige Kleinmeister nach Gothaer, Jenaer und Hamburger Jahren als Lüneburger Johannisorganist († 1733) stark auf Seb. Bach eingewirkt — neben seinen

Tastenwerken sind auch wertvolle Lieder und Kantaten zu nennen —, und wenn bei ihm auch Klavierwerke von Orgelstücken nicht immer klar scheidbar sind, so ist er doch durchschnittlich dort, wo gattungsgemäß mehr die Hausinstrumente in Betracht kommen, in seinem schon fast rokokohaften Zierstil besonders reizvoll. Trotz der Vorarbeiten von Seiffert und Buchmayer werden wertvolle Neubekanntschaften zumal aus dem Kreis der J. G. Walther-Hss. und des Andreas Bach-Buchs vermittelt, von denen einige Klaviersuiten in ihrer »eleganten Phantastik« (wenn man so sagen darf) bald westwärts, bald gen Norden weisen. Neben einiger Spreu, die kaum für Böhm zu halten ist, fesseln sehr tief empfundene Choralarbeiten, besonders dankbar für Konzert und Unterricht ist die spielfreudige Partite über eine Aria »Jesu du bist allzu schöne«.

Der Herausgeber hat einen ausführlichen Lesartenapparat beigesteuert und auf die Textgestaltung viel Liebe verwandt; gleichwohl trägt manche Einzelheit durch Unhandlichkeit beim Spiel das Gepräge der Unwahrscheinlichkeit in sich, als hätten manche Vermittler des späteren 18. Jahrhunderts schlecht aus der Tabulatur übertragen. Hier selbständig den Text zu reinigen, lag aber wohl nicht in der Absicht des Revisors. Zweifellos wird von vielen Seiten dankbar nach der stattlichen Gabe gegriffen werden, und es ist auf flotten Fortgang des Unternehmens zu hoffen, damit wir der Wurzeln der Bachschen Kunst immer deutlicher gewahr werden. Trotzdem Bach unvergleichlich überragt, war doch auch Böhm eine ausgeprägte Persönlichkeit sui generis.

Hans Joachim Moser

JOH. CHRISTIAN BACH: *Sonate C-dur für Klavier zu vier Händen.* (Nagels Musik-Archiv, Nr. 4.) Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1927.

Es wird durch die Neuausgaben der jüngsten Zeit bald zahlreiche Liebhaber des Klavierspiels geben, denen der Name des »Londoner Bach« geläufig ist als eines der markantesten Vorläufer des zwanzig Jahre jüngeren Mozart. In der von Albert Küster vorgelegten zweisätzigen Sonate ist die Verwandschaft mit Mozarts vierhändigen Klavierwerken unverkennbar; dieselbe Technik der thematischen Verteilung auf Primo- und Secondopart, gewissermaßen eine fein abgewogene Mischung der hellen und dunkleren Klangregion, dieselbe Abwechslung zwischen kantabler Melodik und Figurenwerk. Das Rondo ist über diese allgemeinen Züge hinaus in Tonart, Takt und thematischer Formung ein Seitenstück zum Finale der vierhändigen C-dur-Sonate Mozarts. Für die dünngesäte Originalliteratur für Klavier zu vier Händen ist jede derartige Neuausgabe eine willkommene Bereicherung. Der Originaltext wird ohne Zusätze geboten; eine Vereinheitlichung der Verzierungen ist an manchen Stellen notwendig. Voraussetzung des guten Vortrags ist, daß beide Spieler sich über die Phrasierung bis ins kleinste verständigen.

Peter Epstein

AGOSTINO STEFFANI: *Trio-Sonate* Nr. 4 *B-dur für 2 Violinen, Violoncell und Klavier,* herausgegeben von *Walter Upmeyer.* (Nagels Musik-Archiv Nr. 5.) Verlag: Adolph Nagel, Hannover 1927.

Der Herausgeber dieser bisher ungedruckten Triosonate des hannoverschen Hofkomponisten glaubt ihre Echtheit durch die »weihevolle Erhabenheit« der langsamen Sätze bewiesen zu sehen. In der Tat ist das einleitende Grave ein Muster altklassischer, weit ausgesponnener motivischer Arbeit, während das Adagio sich reichlicher Sequenzen bedient. Die Satzfolge ist die gewohnte: langsame Einleitung, fugiertes Allegro, Adagio und ein furioser Schlußsatz, dem ich die Krone zuerkennen möchte. Die Ausarbeitung des Generalbasses ist von erfreulicher Schlichtheit.

Peter Epstein

JOH. JOACHIM QUANTZ: *Concert D-dur Nr. 17 für Flöte und Klavier oder Cembalo.* Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Das Konzert, das im Original für Soloflöte, Streichquartett und bezifferten Baß gesetzt ist, hat in der Flötenstimme eine Revision durch den Flötisten *Oskar Fischer* erfahren und ist in der Klavierbegleitung durch *Otto Wittenbecher* eingerichtet. Die Fassung hat durch diese Zusammenfassung der Stimmen eine besondere praktische Bedeutung erhalten, wenngleich man den Streicherklang des Originals nur ungern vermissen möchte. Bei Konzertaufführungen wird das Cembalo dem Flügel stets vorzuziehen sein. Das Werk selbst imponiert in seiner schlichten dreiteiligen Form und erfreut durch die Reinheit seiner Melodien. Die Revision und Bearbeitung wurde mit Geschick und Stilempfinden durchgeführt und wird gewiß dazu beitragen, das Interesse für Solobläsermusik beim breiten Publikum zu heben.

Steffen Roth

⁎ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ⁎

OPER

BERLIN: Wieder einmal wird der Versuch gemacht, zweihundertjährige Kunst für den Spielplan auszuwerten: die Städtische Oper führte *Händels* »Ezio«, durch die Göttinger Festspiele einer kleinen Welt von Liebhabern bekannt gemacht, für Berlin zum ersten Male auf.

Man erinnert sich, daß hier zu einer Zeit, wo die Händel-Wiederbelebungsversuche als Mode begannen, vor der Überschätzung dieser angeblichen Erneuerung des Opernbühnenlebens durch die Ergebnisse der Musikwissenschaft gewarnt wurde. Heut hat sich die damals vertretene Meinung, wenn auch nicht in den beteiligten Kreisen, so doch bei den Opernbesuchern im allgemeinen durchgesetzt. Und der »Ezio«, der es an Wirksamkeit mit dem »Julius Cäsar« oder mit der »Rodelinde« nicht aufnehmen kann, wird ein Übriges tun, um die Gegenströmung zur beherrschenden Überzeugung zu machen. Es hilft nun einmal nichts: für die Verlebendigung und Erneuerung einer Gattung, die, vorläufig wenigstens, deutliche Anzeichen des Siechtums zeigt, reicht es nicht aus, in die Vergangenheit zurückzugreifen; die Erschütterungen der Welt haben allzu sichtbarlich auch die Oper beeinflußt, die aus anderen gesellschaftlichen Bedingungen erwachsen ist, als sie heute vorliegen; die motorische Kraft der Einzelarie, und mag sie auch noch so melodisch schön sein, ist zu gering, das schablonenhafte Rezitativ zu wenig treibend, um Spannung zu erzeugen. Die Gleichförmigkeit der rhythmischen Bewegung drängt sich auf. Und nur das Wirken der Menschenstimme, die hier allerdings in den Vordergrund gerückt wird, kann gelegentlich über die Ermüdung hinwegtäuschen, die so viel Arienherrlichkeit hervorruft. Daß es auch in Händels »Ezio« Augenblicke gibt, wo etwas tief Menschliches uns entgegenklingt, ist nicht zu leugnen. Eigentlich ist jeder der Beteiligten, Ezio, Fulvia, Valentinian, Massimo, Varo und selbst Oonoria mit ausdrucksreichen Kantilenen bedacht. Diese tauchen in der Fülle der Noten auf und unter. Überdies bedürfen sie, um ganz lebendig zu werden, des vollendeten Gesanges. Und auch dann noch wäre deutlich zu spüren, welche einschneidende Veränderungen an dieser Händel-Oper von *Franz Nothoft* vorgenommen worden sind, um sie überhaupt für unsere Zeit bühnenfähig zu machen. Denn immer noch ist es ja für unser Gefühl seltsam, daß der Titelheld Bariton singt, während einem alten Vater die Tenorpartie zufällt. Wie man es auch packt, bleibt es ein bastardhafter Torso.

Der für solche Aufgaben eigens herangeholte *Hanns Niedecken-Gebhardt* hat gewiß alles getan, um durch Stilisierung der Bühne und der Bewegung die Händel-Oper der Wirklichkeit, selbst im herkömmlichen Opernsinne, zu entrücken. Die Fulvia der *Maria Pos-Carloforti* singt, bis auf einige Schwankungen, sehr schön. Massimo zeigt den Tenor *Josef Burgwinkel* auf einer bisher unbekannten Höhe. Ezio, im Munde *Wilhelm Guttmanns*, wirkt mehr musikalisch als gesanglich befriedigend. Nothoft selbst hilft als Varo mit Geschmack aus. Überall ein Ungefähr der gesanglichen Ausführung. *Robert Denzler* führt das Orchester als handfester Musiker.

Massenets »Manon«, vor einem Vierteljahrhundert durch die Farrar an der weiland Königl. Oper zu hohen Ehren gebracht, wurde der *Maria Ivogün* zuliebe wieder aufgenommen. So kunstgerecht und anmutig sie auch sang: man kann nicht behaupten, daß sie eine ideale Vertreterin dieser Partie sei, ebensowenig wie *Oehmann* ein echter Chevalier von verführerischer Wirkung zu nennen ist. Damit wird die Leere dieses Opernspiels, die Blässe dieser parfümierten Musik um so einleuchtender. *Georg Sebastian* mit seinem belebenden Stabe tat mehr als seine Schuldigkeit.

Im Raume der Krolloper ein neues Bühnenexperiment *Otto Klemperers*: *»Don Giovanni«*. Auch dieser nicht imstande, die Enttäuschung zu bannen, die nun einmal eingetreten ist. Groß und tragisch gedacht, zeigt Klemperers Don Giovanni in seiner Orchesterführung wie in der Bühnengestaltung *Dülbergs* Einheitlichkeit, die gewiß der Gesamtwirkung förderlich ist, vielmehr: förderlich wäre, wenn die Füllung gleich überzeugend wäre. Denn sind auch die hier verwandten Kräfte im allgemeinen zulänglicher als bei früheren Anlässen, so herrscht doch eine Atmosphäre der Starrheit und der Unsinnlichkeit, die gerade hier einen wesentlichen Mangel der Aufführung bedeutet.

Indes ist auch *Gounods* »Arzt wider Willen«, die komische Oper, die einst Gregor den Berlinern zeigte, aufgeführt worden. Für die Beurteilung der Kroll-Oper nicht eigentlich von Belang. Doch wird vielleicht noch ein Wort darüber zu sagen sein.

Adolf Weißmann

BREMEN: Jonny spielt weiter auf, ohne daß Publikum und Presse sich irgendwie aufregen. Es ist die Sensation eines geschickten Draufgängers. Křenek ist in Gefahr, als Macher und Bluffer diskreditiert zu werden. Gilberts daneben altmodische »Keusche Susanne« macht ihm beim Stammpublikum des Theaters schon wirksame Konkurrenz. Dazwischen erfreuten sich die wirklichen Musikliebhaber an zwei guten Don Juan-Aufführungen, in denen *Gerhard Hüsch* (Köln) als Gast in der Titelrolle eine schmerzliche Lücke unseres Ensembles ausfüllte. Dann kam *Richard Strauß* als Gastdirigent seines unverwüstlichen Rosenkavalier und der schon stark verblaßten Ariadne auf Naxos (*Genia Gronskys* Zerbinetta war nicht überall gleichmäßig gut); es blieb eine freundschaftliche Gesellschaftsanregung, war aber für die Kunstentwicklung unserer Oper belanglos. Verdis ewig erstaunlicher Falstaff und Pfitzners musikalisch reicher, aber dramatisch schwerfälliger Armer Heinrich versanken rasch im Strudel der Ereignisse. Das letzte dieser Ereignisse war eine mit allen Operneffekten einer vergangenen Epoche neu aufgeputzte Aufführung von Saint-Saëns, in rhetorischen Gesten schwelgenden Samson und Dalila, die in *Theo Thement* und *Dora With*, unserer zweiten Altistin, stimmlich hervorragende Vertreter der Titelrollen fand. Zu einer ernsten Oper neuesten Stiles — Honegger, Hindemith, Petyrek oder auch nur Korngold — findet man noch immer nicht den Mut. Nur der pseudo-dämonische Allerwelts-Jonny spielt unverdrossen weiter auf.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Die Vorbereitung großer bevorstehender Opernereignisse bewirkte, daß diesmal nur die Wiederaufnahme einiger bewährtester Werke des Spielplans zu registrieren ist. In Fidelio, Jüdin und Otello konzentrierte sich das Interesse auf unseren jungen Heldentenor *Adolf Fischer*, den wir mit Schluß des Winters an München abgeben müssen. Florestan, Eleazar und der Titelheld der genialen Verdi-Oper ließen ihn in einem selbst bei diesem rastlos vorwärts strebenden Künstler verblüffenden Aufstieg erscheinen.

Erich Freund

DRESDEN: Man hat, verzweifelnd an neuen und neuesten Experimenten, Lortzings alte ehrliche Undine ausgegraben und einen ganz hübschen Erfolg damit gehabt. Die spießbürgerliche Ritter- und Geisterromantik ödete zwar ziemlich an, obwohl ausgezeichnete Kräfte wie *Fritz Plaschke* (Kühleborn), *Angela Kolniak* (eine liebreizende Undine), *Liesel v. Schuch* (Bertalda) und der hoffnungsvolle jugendliche Heldentenor *Max Lorenz* sich für sie einsetzten. Aber die gemütvollen, lustigen Lieder des Kellermeisters und Knappen (*Ludwig Ermold* und *Hans Lange*) wurden dankbar beklatscht. Und vor allem bewunderte man die Dekorationseffekte, die mit allen Mitteln des entwickelten Dresdner Bühnentyps, insbesondere auch der für phantastische Wirkungen so geeigneten Hasaitschen Schattenbildtechnik, arbeiteten. Während *Kurt Strieglers* tüchtige musikalische Leitung sich in den Bahnen altgewohnter Kapellmeisterroutine bewegte, bekundete *Waldemar Staegemanns* Regie den Ehrgeiz, die Oper möglichst originalgetreu zu geben. Keine Einlage wurde gesungen; dafür waren fast alle Striche — die Bertalda-Arie, die Hugo-Arie, sogar das Undine-Kühleborn-duett aufgemacht. Auf diese Weise dauerte nun freilich Undine genau so lange wie der Tannhäuser, ohne jedoch ganz so — kurzweilig zu wirken.

Eugen Schmitz

ESSEN: *Honegger-Uraufführung*. Es kann kein Zweifel bestehen: diese »Antigone« des fast schon volkstümlichen *Honegger* ist ein Ereignis. *Jean Cocteau*, der Textdichter, hat in ihr, wie er selbst im »Scheinwerfer«, unserem interessanten und von mutigem Geist durchwehten Bühnenblatt, schreibt, den Versuch gemacht, »Griechenland vom Flugzeug aus zu photographieren«. Denkbarste Knappheit das Resultat. Und nun geht eine Potenz wie Honegger her und »hüllt sie in ein sinfonisches Gewebe«. (Seine eigenen Worte!) Dieses Gewebe ist so wundervoll gewirkt, daß man oft vor der überströmenden Fülle echtester Musik den Cocteau-Text vergißt. Das Melos des Gesangs ist ganz aus der Sprache geboren und sinkt oft in sie zurück. Vielleicht ist so etwas gefährlich für die Dauer. Bei Honegger aber droht die Gefahr nur von ferne. Die unglaublich schönen Orchesterpartien halten geeigneten Widerpart, so in den stärksten Szenen zum Schluß und in den Zwischenspielen. Muß man vom Schöpfer des »König David« versichern, daß die Chöre von mächtiger Wirkung sind? Reizvoll wäre es, Parallelen zu ziehen zur Florentiner Monodie, zu Hindemiths Opern. Was würde herauskommen? Daß Honegger ausgeprägten Sinn für dramatische Akzente hat. Und das ist das Frappante an der »Antigone«. »Sachlicher« als sie ist kaum eine

Oper, aber eben in dieser Sachlichkeit liegt ihre Magie, die das Dramatische gebiert. Kurz, ein Werk, das man auf die nicht gerade gefüllte Gewinnseite der modernen Oper setzen darf. Die Essener Oper wandte ihr Bestes an die Aufführung. In der eindrucksvollen Wiedergabe *Schulz-Dornburgs* wurde gerade das Drama mit allen Spannungen lebendig. Aus dem Darstellerkreise besonders hervorzuheben der Kreon *Heinrich Blasels*, eine Leistung ersten Ranges, *Dodie van Rhyn-Stellwagens* Antigone. *Erwin Röttgen* und *Heinz Oertelt* in kleineren, aber nicht unwichtigen Partien. Die Chöre, von *Hermann Meißner* einstudiert, waren stets bei der Sache. *Caspar Neher* hatte ein sehr wirksames Bühnenbild geschaffen, ganz wie es dieser aus der Flugzeugperspektive gesehenen Tragödie entspricht. — Der »Antigone« voraus ging die *Uraufführung* der sinfonischen Tanzdichtung »Der siegreiche Horatier«. Sie ist älter als die Antigone und man merkt es ihr an. Immerhin ist sie ganzer Honegger. Da war denn die Tanzbühne, die man so sehr gerne immer wieder sieht, in ihrem Element. *Jens Keith* hielt die Aufführung in wahrhaft heroischem Geist, wie er selbst der Horatier war. Daneben dann die etwas grazilere Kunst *Werner Stammers* als Curiatiers und *Inge Hertings* Camilla. Ein Trio, das sich in beglückender Weise ergänzte. Arthur Honegger aber zum Schluß die Bestätigung, daß, was er, nach seinem Anspruch, wollte, ihm restlos gelungen ist: »als ehrlicher Arbeiter eine ehrliche Arbeit zu liefern.«

Hans Albrecht

FRANKFURT a. M.: *ReznAiceks* »Ritter Blaubart«, zu dem Text von Herbert Eulenberg, ist eine neudeutsche Oper insgesamt; so durchaus, daß bei ausreichendem Geschick jedes ihrer musikalischen Details exakt sich deduzieren ließe, gleichgültig, ob ein Becken den Dämon avisiert, ob gedämpfte Streicher einen Waldsommertag auftun oder ob am Schluß Feuerzauber mit anschließender Erlösung stattfindet. In dieser aus Überraschungen addierten Welt gibt es keine Überraschung mehr, sie ist durchsichtig wie eine Glaskugel geworden, in deren Innerem einiges an Farbe sich brechen mag, ohne doch dem Auge zu verwehren, die Wände des Zimmers zu treffen, dessen Schmuck die Glaskugel allein dient. Der bloße Name jenes Zaubers genügt bereits, ihn zu entzaubern und nüchtern in der bürgerlichen Wohnung zu lokalisieren; Strauß, von jenen Zauberkünstlern der sicherste, hat denn auch zum Schluß der Vorstellung sein Publikum hinter die Szene geladen und ist der Entlarvung glücklich zuvorgekommen, indem er die Skatkarten selber aufdeckte, mit denen er stets schon spielte. Nach dem »Intermezzo« kommt jede schlankweg neudeutsche Oper zu spät, gleichgültig wann sie geschrieben ward; zu spät selbst für ihr Publikum; der kritische Richter sieht sich auf das rohe und antipathische Amt des Nachrichters zurückgeworfen, der nur noch den Spruch zu vollziehen hat, den Geschichte aussprach. Immerhin kann er, vor staatlichen Scharfrichtern bevorzugt, sein blutiges Handwerk mildern, indem er fragt, wie das Werk etwa in seiner Sphäre stehe. Es ist das freilich eher schon historische als kritische Frage. Aber getrost läßt sich antworten, als neudeutsche Oper sei der Blaubart gut. Strauß-Epigonentum, gewiß, und anständig als solches deklariert; indessen ist es der bessere Strauß, dem gefolgt ward; dessen abbildnerische Leidenschaft die Tür der Dissonanz aufstieß; und Reznicek folgt ihm ebendahin. Zwar was hier Dissonanz heißt, ist uns längst zur zweiten Konsonanz geworden; jedoch es gibt im »Blaubart« viel Elektra und keinen Rosenkavalier, und welcher neudeutschen Oper ließe sich schließlich soviel Haltung attestieren? Illustrationsmusik, gewiß; aber stets mit wirklichem Sinn für den auswendigen oder psychologischen Gegenstand illustriert, nirgends außer etwa am Schluß ungefähr; prompt so, wie man es erwartet, aber auch wirklich so, nicht hinter dem fertigen Schema zurückbleibend; und schließlich mit österreichischen, oftmals recht feinen Ohren gehört und instrumentiert. Neudeutsche Oper insgesamt, gewiß, nirgends den Umkreis sprengend, aber auch geschlossen darin, balanciert, abgeschliffen und rund; wenig Puccini, nicht viel Wagner, ein eigener Stil beinahe kraft dessen, was an fremdem Stil sorgfältig wegblieb. Nur der Text von Eulenberg: da gibt es kein Pardon, der gehört in die Hölle zerbrochener Marionetten, und im dritten Akt, an dem auch die Musik zerplatzt, installiert jene Hölle sich bereits sichtbarlich auf der Bühne. Allein jedenfalls, man muß, wenn man mit dem Blaubart Bescheid weiß, zugestehen, daß die Distanz etwa zu »Irrelohe« nicht gar so groß ist. — Die Aufführung unter *Nettstraeter* wäre vielleicht weniger massiv ausgekommen; im Zentrum stand der ausgezeichnete Blaubart des Herrn *Stern*; als mittelalterliche Geschwistermädchen machten die

Damen *Ursuleac* und *Kandt* gute Figur. Es gab einen Premierenerfolg.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Die Stadttheater-Oper hat in *Sachses* Regie endlich mit der »Götterdämmerung« die Neuinszenierung des gesamten »Ring«-Dramas beschlossen, ohne die Leistungen des Vorgängers Dr. Hans Loewenfeld zu erreichen und ohne daß man mit Alberich zu bestätigen vermöchte: »Geraten ist ihm der Ring.« Auch um Meyerbeers »Afrikanerin« hat man sich dort redlich unter *Walther Elschner* und bei viel szenischem Ungeschick und zweifelswürdigen »Bewegungschören« (fürs indische Ballett) bemüht. Das weitere Gastspiel der Schwedin *Nanny Larsen-Todsen* (Bayreuth!), der man Verpflichtungsabsichten entgegenbringt, war vorwiegend belangvoll.

Wilhelm Zinne

MAILAND: Die Scala wurde eröffnet unter der hohen Leitung von *Arturo Toscanini*, der Kraft und Seele dieser Institution ist. Toscaninis Mitarbeiter sind die Kapellmeister *Panizza* und *Santini*; *R. Strauß* wird selbst »Salome« und »Rosenkavalier« leiten, sowie die »Josephslegende« und Mozarts »Figaros Hochzeit«. Unter den bisher gegebenen Opern erwähne ich hauptsächlich Verdis »Otello«, das vollendete Muster der dramatischen modernen Oper, sowie den »Falstaff«, das Muster der Komischen Oper. Verdis Drama erschien seit mehreren Jahren nicht auf der Bühne der Scala, wegen der Schwierigkeit, einen für die Hauptrolle geeigneten Tenor zu finden. Der »Freischütz« mit seinen einfachen Tal- und Bergliedern und seinem düstern und tragischen Auflodern interessierte unser Publikum. »Siberia« von Giordano wurde zu neuem Leben gebracht (Neugestaltungen des Komponisten im 1. und 3. Akt). Der 1. Akt ist am wenigsten gelungen, hauptsächlich wegen der schwachen szenischen Handlung. Der 2. Akt besitzt hingegen gefühlvolle Stellen. Der 3. Akt ist mehr fragmentarisch, doch hat er einen edlen begeisternden Schluß. Schließlich ist es ein ungleiches Werk, das, obschon technisch bedeutender als der »Chénier«, doch nicht dessen melodischen Reichtum besitzt.

In der Scala ist der »Sly«, das gewaltige Drama, das *Forzano* aus dem Shakespeareschen Stoff vorzüglich herausentwickelt und *Wolf-Ferrari* in Musik setzte, als *Uraufführung* in Szene gegangen. Bevor ich irgendwelche kritische Bemerkungen darüber mache, hebe ich mit Befriedigung den einstimmigen Erfolg der Aufführung hervor, der meiner Ansicht nach darauf deutet, daß der neuen Oper eine lange Lebensdauer beschieden sein wird. Das Publikum fand in den leidensvollen Schicksalen des »Sly« eine Quelle herzbewegender menschlicher Motive, und Wolf-Ferrari hat es verstanden, diese wechselreichen Ereignisse in ein fast immer leichtes und durchsichtiges Gewand zu kleiden. Die Tragödie selbst ließ der Komponist stets erkennen, indem er die Umrisse des Dramas unterstrich und als erfahrener Kenner des Theaters in eine höchst gelungene Atmosphäre rückte. Ein großes Verdienst des Meisters besteht ferner darin, daß er nur sich selbst befragte, statt sich um die »internationale Mode« der Musik zu kümmern, und daß sein Verfahren stets die Aufrichtigkeit seiner echten Seele kundtut.

In dieser Oper begegnen wir der Frische, der Anmut, dem Gefühl Wolf-Ferraris überall da, wo die Handlung diese Charakterzüge des Komponisten gestaltungsvoll zum Ausdruck bringt, das heißt da, wo sich die Handlung in der Linie der Lyrischen Komödie bewegt, wie fast überall im ersten Akt (der »Bärentanz« ist vollendet an Geist und Farbe), ferner im ersten und dritten Teile des 2. Aktes. Die leichten und gefälligen Akzente, die burlesken Spässe der falschen Hausmeister und der falschen Mägde offenbaren sich in einem graziösen musikalischen Humor. Auf diesem Gebiet findet Wolf-Ferrari sein Talent am Platze, wie er es in den »Donne curiose« und den »Quattro rusteghi« bereits bewies. Die Komödie verläuft in Frische und Glanz. Die Aufführung war vorzüglich. Hauptrolle: *Aureliano Pertile* und Dirigent: *Ettore Panizza.*

Lodovico Rocca

MÜNCHEN: Einen großen herzlichen Erfolg errang bei seiner hiesigen Erstaufführung *Paul Graeners* »Hanneles Himmelfahrt«. In diesem Werk von beglückender »Unzeitgemäßheit« hat deutscher Idealismus eine seiner reichsten Blüten getrieben. Fest gegründet im Tonalen, schreibt Graener einen kunstvoll ziselierten Satz, singt ein einschmeichelndes, natürliches Melos und gibt seinem Orchester mit delikater Instrumentierung ein traumhaft verschleiertes Gewand. Und welche dramaturgischen und stilistischen Bedenken einem auch bisweilen aufsteigen mögen, man wird entwaffnet durch die Lauterkeit und Innigkeit dieser liebenswerten Musik. *Carl*

Elmendorff, in dessen Händen die musikalische Leitung lag, hatte sich feinfühlig dem eigenen Stil des Werkes angepaßt und traf den märchenhaften Grundton mit glücklichem Gelingen. *Elisabeth Feuge* sang mit ihrem glockenhellen Sopran ein rührendes Hannele. *Hendrik Appels* war ein überzeugender Lehrer Gottwald, schlicht und ergreifend *Hedwig Fichtmüller* als Schwester Martha, groß und edel *Luise Willer* als Mutter. *Max Hofmüller* (Regie) und *Leo Pasetti* (Bühnenbild) hatten mit leichter Hand die zarten Konturen der Traumdichtung nachgezogen. — Eine glänzende Neueinstudierung von Bizets »Carmen« durch *Paul Schmitz* bewies aufs neue, welchen Gewinn die Verpflichtung dieses vom leidenschaftlichsten Impuls des geborenen Theatermusikers durchglühten Dirigenten für unser Institut bedeutet. *Ella Flesch* sang erstmals die Carmen. Die verständige, bühnensichere Spielleitung *Kurt Barrés* und die kräftig realistischen Bühnenbilder *Leo Pasettis* trugen das ihre bei, der Aufführung ein außerordentliches Niveau zu geben. — Der Fasching war Veranlassung zu einer Neueinstudierung der »Fledermaus«, die wiederum die kapellmeisterlichen und musikalischen Tugenden von Paul Schmitz im hellsten Licht zeigte. *Willy Krienitz*

PARIS: Die beiden Opernhäuser haben an ein und demselben Abend ihre Neuigkeiten herausgebracht: die *Opéra* ein Drama in drei Bildern »Der Leuchtturm«, dessen Text und Musik *Sylvio Lazzari* schuf, und die *Opéra-Comique* »Angelo, tyran de Padoue«, ein fünfaktiges Drama von Méré, nach Victor Hugo, zu dem *Alfred Bruneau* die Musik geschrieben hat. Von diesen zwei Komponisten, die beide ein ansehnliches Schaffen hinter sich haben, versucht der erste, obgleich er ganz der Wagnerschen Tradition treu bleibt, — sein »Leuchtturm« erinnert in verschiedenen Situationen stark an den »Fliegenden Holländer« — sich »modern« zu geben, während Bruneau seinen ehemaligen Naturalismus beiseite läßt oder ihn wenigstens mildert. Der romantische Stoff und der Ort der Handlung haben ihn vielleicht dazu bestimmt.

Mit Lazzari sind wir, wie in seinen vorangegangenen Werken, in der Bretagne, was dem Meister erlaubt, vom Vorspiel und ersten Akt an, Tänze und Gesänge über bretonisch-folkloristische Motive zu schreiben. Es sind Hochzeitslieder auf die Heirat des Leuchtturmwärters Yves mit dem schönsten Mädchen der Insel. Don Jacintho, ein portugiesischer Edler, erscheint, dessen prächtiges Schiff auf der Insel landen mußte. Man weiß sofort, daß die schöne Naïc (wie Senta) sich in den Unbekannten verlieben wird. Vom Steuermann Yann geführt, der (wie Erik) auf Yves eifersüchtig ist, landet Don Jacintho im zweiten Bild am Leuchtturm. Yves ist zum Fischfang ausgefahren. Naïc verspricht dem Portugiesen, ihm in der nächsten Nacht Zeichen zu geben: sie will mit ihm ins Reich der Träume fahren ... Im dritten Akt sieht man die Spitze des Leuchtturms, darunter das Zimmer. Dunkle Wolken ziehen am Horizont, und in der Tiefe brausen die Wogen. (Man hat hier, um das entfesselte Meer darzustellen, mit Erfolg den Film verwendet.) Ein Alarmzeichen ertönt. Yves will in See gehen, um Hilfe zu bringen, doch er besinnt sich und, als er in das Zimmer zurückkehrt, sieht er sein Weib draußen mit einer Fackel Leuchtzeichen geben. Er versteht. Er steigt in den Turm hinauf und verlischt das Blinkfeuer. Nach einer heftigen Szene zwischen den Ehegatten stürzt sich Naïc (so wie Senta) in das Meer. In der Ferne versinkt das Schiff des Portugiesen. Wahnsinnig vor Schmerz läßt der Unglückliche den Turm in Flammen aufgehen. Dieses letzte Bild allein sichert Lazzari und seinem Werk, das übrigens gediegen sinfonisch geschrieben ist und trotz aller Gelüste zur Moderne in dem großen Stil seiner früheren Werke »La Lépreuse« und »Le Sauteriot« bleibt, zahlreiche Abende.

Mit dem Textarrangement des »Angelo« ist der Librettist Schritt für Schritt dem romantischen Originaldrama gefolgt: drei Akte, fünf Bilder. Was nur das Drama an Symbolischem hergeben konnte, ist in den Dienst der Handlung gestellt worden. Um ihr folgen und sie musikalisch erläutern zu können, kam der Komponist auf den Gedanken, jede der Personen durch ein persönliches Motiv zu charakterisieren. In kurzen, allzu kurzen Vorspielen und im ersten Bild, einem Fest bei Thisbe, wo Tänze und Gesänge uns sofort in das Milieu des prunkliebenden und grausamen Italien der Renaissance versetzen, rächt sich dafür der Komponist der reinen Musik. Und wie der romantische Stoff eine Rückkehr zu den veralteten Formen und Formeln der »großen Oper« eines Meyerbeer verlangt, hat der naturalistische Komponist den Göttern von ehedem gehuldigt. Das folgende Bild — in diesem bestimmt Angelo das Leichenbegängnis für seine Frau, die er töten lassen will — und das letzte, der Tod von Thisbe, sind glücklicherweise

wesentlich anders gestaltet. Die ganze Partitur verrät den Willen zum Purismus und Klassizismus, und man könnte sagen, Bruneau hat zeigen wollen, daß er sich auch in Zartheit und Einfachheit auszudrücken versteht. Doch man vermißt seinen einstigen Schwung und die großen naturalistischen Bilder, die ihm das Drama »Angelo« nicht zu geben vermag.

J. G. Prod'homme

TURIN: Die hiesigen Opernspielzeiten folgen sich in drei Theatern zu verschiedenen Zeitpunkten. Am »Teatro Regio« findet die traditionelle offizielle Saison statt. Die Opern, die aufgeführt werden, sind von sicherem Erfolg: also leider ... keine Neuigkeiten. Am »Teatro di Torino« (im Frühling) werden schöne und vergessene Opern der Vergangenheit aufgeführt sowie die neuesten italienischen und auswärtigen Opern mit künstlerischem Verständnis. Am »Vittorio Emanuele« (im Herbst) finden Volksaufführungen statt. Das »Teatro di Torino«, von *Guido M. Gatti* mit Kompetenz und Leidenschaft geleitet, hat in den zwei letzten Jahren folgende Werke gebracht: »Sette canzoni« (Malipiero), »L'heure Espagnole« (Ravel), »Abramo e Isacco« (Pizzetti), »Fata Malerba« (Gui), »Madonna Imperia« (Alfano), »Arianna a Nasso« (Strauß), und hat folgende Opern erweckt: »Alceste« (Gluck), »L'Italiana in Algeri« und »La cambiale di matrimonio« (Rossini), »La serva padrona« (Pergolesi), »Così fan tutte« (Mozart), alle von Kapellmeister *V. Gui* dirigiert. Das »Teatro Regio« wurde mit der »Götterdämmerung« eröffnet. Die mächtige, wundervolle Partitur hat wieder unser Publikum bewegt und erobert. Frau *Hafgren* und der Tenor *Fagoaga* waren prächtige Interpreten. *Marinuzzi* dirigierte mit der gewöhnlichen Geschicklichkeit. *Lodovico Rocca*

WEIMAR: Das Deutsche Nationaltheater brachte unter der überlegenen Leitung von *Praetorius* und mit der feinsinnigen Inszenierung von *Ulbrich* zwei *Uraufführungen* heraus, die trotz guter Darbietungen nicht viel Wesens von sich machten. *Hermann Wunsch* greift in »Don Juans Sohn« das alte Giovanni-Motiv wieder auf, indem er es weiterführt: Ramido, der Sohn Biancas und Don Juans, geht auf Wunsch der Mutter nach Valencia, wo er sich in drei Mädchen verliebt, die zu seinem Unglück Töchter seines Vaters sind. Zur Mutter zurückgekehrt, küßt er ein von Don Juan mit giftigen Farben gemaltes Frauenbild und stirbt. Sein Lehrer, der Mönch Anselmo, entpuppt sich Bianca gegenüber sogar an der Leiche des Sohnes als liebegirrender Verführer Don Juan. Wunschs Orchester setzt sich nur aus neun Solisten zusammen, auf der Bühne fehlt der Chor; daher die Bezeichnung »Kammeroper«. Wenn auch der kammermusikalische Stil noch nicht ganz getroffen ist, so bleibt dieses Experiment dennoch sympathisch. Schon deshalb, weil die Musik unbedingte Ehrlichkeit verrät, nicht mehr gibt, als sie kann, und das falsche Pathos meidet. Freilich, es ist nicht alles gleichwertig, es steht Gekonntes neben Gemachtem, Erfindung neben Konstruktion. Aber der kleine Stil der einzelnen Bildchen ist gut getroffen, die Szenen sind geschickt gesteigert, und die Überleitung zum 5. Bild allein schon zeigt die kompositorische Kraft des Komponisten.

Die *Uraufführung* von *Alexander Tscherepnins* dreiaktigem Werk »Ol-Ol« hat nichts zu bedeuten. Undramatische Szenen aus dem Studenten- und Dirnenleben des Moskau vor 1914 geben dem jungen Russen Anlaß, aus dem Füllhorn russischer Volksmusik und Sentimentalität einen solchen Platzregen auszugießen, daß man schleunigst unter die schützenden Dächer der großen russischen Vorbilder Mussorgskij und anderer flüchtet.

Otto Reuter

WIESBADEN: Mit der *reichsdeutschen Uraufführung* von Arnold Schönbergs Monodram »Erwartung«, das bisher nur einmal — 1924 in Prag — auf der Bühne erschien, bewährte sich *Paul Bekker* wiederum als Wegbereiter der Moderne. Das 1909 entstandene Werk (Text von Marie Pappenheim), zeitlich zwischen die »fünf Orchesterstücke« und »Die glückliche Hand« einzureihen, verzichtet auf jede äußere Handlung, nur eine Person — die Frau — tritt auf: sie sucht, im Walde umherirrend, den Geliebten, schon lange blieb er fern, sonst kam er immer diesen Weg, schließlich findet sie ihn — erschlagen unweit dem Hause einer Fremden: sie ahnt, er liebte diese Frau, einem Nebenbuhler fiel er zum Opfer. Wie bange Erwartung, rasender Schmerz, wilder Haß gegen die Fremde sich schließlich zu stiller Ergebung in ein unbegreiflich schicksalhaftes Walten verklären, ward hier in dissonanten Akkordüberschneidungen der Zwölftonskala zu einem feinnervigen Klangbild von bezwingender Ausdruckskraft gestaltet. *Edit Maerker* bot unter der hervorragenden Direktion *Joseph Rosenstocks* in der

enorme Anforderungen stellenden Rolle der Frau eine imponierende Leistung. — Den Abend beschloß, die aufgerüttelten Zuhörer entspannend, Busonis »Turandot«. *Grete Reinhard* in der Titelrolle, *Martin Kremer* (Kalaf) und *Heinrich Hölzlin* (Altoum) verhalfen — gleichfalls unter Rosenstock — der leichtbeschwingten Commedia del'Arte zu einem unbestrittenen Erfolge. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Einen starken Ruck hat unser Musikleben durch das Wiedererscheinen *Hermann Scherchens* in der Berliner Singakademie erhalten. Dieser, der Reichshauptstadt merkwürdigerweise fast dauernd entzogene, an Bukarest gebundene Dirigent ist für das Dasein und die Wirkungsmöglichkeit der neuen Musik entscheidender als jeder andere; wahrscheinlich aber hat gerade diese seine Beschränkung auf ein Sondergebiet für ihn die unangenehme Folge, daß er für die große Welt noch nicht als unbedingte Zugkraft abgestempelt ist. Denn das Publikum der Welt verlangt ja bis auf weiteres doch, klassisch-romantisch abgefüttert zu werden.

Scherchen, der ohne Taktstock dirigiert, gibt schon damit kund, daß er der Routine nicht verfallen kann, sondern sich von der Musik auch körperlich glühheiß durchzucken läßt. So erneut sich auch das, was bereits bekannt war. Der *Rundfunk*, bemüht, seinen Wirkungskreis zum Vorteil der neuen Musik zu erweitern, hatte Scherchen eigens herangeholt, um der Welt seiner Teilnehmer ein Bild der Gegenwartsmusik zu vermitteln. Mit dem Funkorchester, das natürlich gewissenhaft probt und eine sorgfältige Aufführung vorbereitet, wird eine starke Leistung vollbracht. *Wladimir Vogel*, *Walter Hübschmann*, *Reinhold Wolff* werden zur Erörterung gestellt.

Wladimir Vogel widmet seine Sinfonia fugata dem Andenken Ferruccio Busonis, dessen Schüler er war und dessen Erbe er möglichst rein und echt verwalten möchte. Damit ist bereits die Entsinnlichung seiner Musik erklärt. Sie strömt aus einer, allerdings fanatischen Geistigkeit. Daß alles Thematische oder Motivische nebst seiner Entwicklung einer kontrapunktischen, vorwiegend linearen Schaffensweise weichen muß, versteht sich von selbst. Was Wladimir Vogel aber auszeichnet, ist eine Sicherheit seines Könnens, das die innere Besessenheit ohne Rest ausspricht. Immerhin wäre eine solche Kunst unfruchtbar, wenn sie weder Beweglichkeit der Ausdrucksmittel noch ein Ziel hätte. Die Sinfonia fugata zeigt an, daß der Komponist sich mindestens am Scheidewege befindet. Den strengen Formen zwar wie bisher zugetan, doch bereit, sich am Orchester zu entzünden, wird er um so fesselnder, je mehr er sich von starrer Kontrapunktik abwendet und mit fast gewaltsamem Entschluß die für ihn neuen Klangmittel zeitgemäß verwertet. Dies geschieht etwa im letzten Drittel des Werkes, das Aussichten auf eine völlige Loslösung von lähmender Systematik eröffnet. Walter Hübschmann hat nichts von solchem Fanatismus. Er macht gut gebaute, tonal gehaltene, im wesentlichen sehr durchsichtige Musik. Reinhold Wolff ist erheblich anspruchsvoller. Er läßt das Orchester drauflos donnern, hat auch ein paar Einfälle, ist aber noch wahllos und gestaltet nicht überzeugend.

Ein zweites Konzert, das Scherchen mit Werken der Universaledition gab, brachte als stützende Grundpfeiler zwei, nicht unbekannte Werke *Heinrich Kaminskis:* sein »Concerto grosso« und das »Magnificat«; das erste in seiner ganzen Kompliziertheit sich kreuzender Stimmen gewiß merkwürdig, wenn auch nicht gerade überzeugend; das zweite ein ungetrübtes Bekenntnis zur Händel-Erneuerung, wie Kaminski sie versteht und mit tauglichen Mitteln durchführt. *Rose Fuchs-Fayer* fand sich mit dem außerordentlich schwierigen Solopart besser ab als der *Frankfurter Chor* mit seiner Aufgabe. Sechs Stücke von *Anton v. Webern*, nicht ganz so unkörperlich wie die späteren fünf, *Ernest Blochs* zwei im Mischstil gehaltene Psalmen, *Hauers* in Frankfurt mit großem Erfolg aufgeführte, nun umgearbeitete Suite sind die anderen Werke dieses sehr überlasteten Abends, der die neue Musik im Zeichen der Vielfarbigkeit vorführte.

Auch bei *Jascha Horenstein*, dem jungen Dirigenten, der immer mehr in den Vordergrund der öffentlichen Aufmerksamkeit rückt, findet die neue Musik ein Obdach. *Max Buttings* Trauermusik und *Karol Rathaus'* Concertino für Klavier und Orchester haben allerdings dies gemeinsam, daß sie nicht aus einer zwingenden Lebens- und Phantasiekraft heraus geschaffen, sondern nur von einem ehrenwerten Kunstwillen diktiert sind. Man spürt darum keinen Fluß, der sich ja notwendig aus dem Impetus ergeben muß. Was *Franz Osborn*, der bereits rühmlichst bekannte Klavierspieler, aus dem Solopart des Concertino machen konnte, wurde geleistet.

Bruno Walter war uns eine Sinfonie in f-moll von *D. Szostakowicz* schuldig geblieben. In seinem 5. Konzert wurde sie uns endlich verabreicht. Wenn der Eindruck, den diese Sinfonie hinterließ, nicht der Spannung entsprach, mit der man sie erwartete, so liegt das offenbar an der Weltabgekehrtheit des bisher in der Öffentlichkeit kaum genannten Komponisten. Er musiziert eigentlich mehr in sich hinein, als es mit der Wirkung verträglich ist. Romantisch gestimmt, ganz unrevolutionär, fängt er recht gut an, baut aber nur auf kleine Strecken, bringt es zu Steigerungen, die er aber sozusagen im nächsten Augenblick wieder bereut, und wird kammermusikalisch. Gelingt es ihm, sich zu konzentrieren, zu sich selbst Distanz zu gewinnen, in die Welt hinauszu musizieren, dann kann hier noch etwas werden. Auch der Flügel, den wiederum *Franz Osborn* sachkundig betreute, wird in die Instrumente einbezogen, ohne sich allerdings vernehmlich zu machen. Daß Bruno Walter der Neuheit jene Sorgfalt angedeihen ließ, die seinem Feingefühl entspricht und auch den übrigen Programmnummern zugute kam, versteht sich.

Das zweite Streichquartett des in Deutschland nur selten aufgeführten englischen Komponisten *Arnold Bax*, ein Programmstück des *Londoner Brosa-Quartetts*, gab wieder einen Querschnitt dieses feinen Geistes von keltischem Einschlag. Er musiziert, ohne den Einflüssen der Moderne auszuweichen, doch auf eigene, sehr sympathische Art. Die Vereinigung aber, die dieses Stück spielte, wußte, durch die belebte Ausgeglichenheit ihres Spiels stark für ihn zu werben. Hierbei erinnert man sich des gleichfalls in London ansäßigen, doch aus Ungarn stammenden *Lener-Quartetts*, das wiederum Wunder eines herrlich klingenden Zusammenspiels vollbrachte. Und diesen Ungarn wäre das *Budapester Trio* der Herren Gebrüder *Roth* und *Petri* als neue, durch Frische anregende Kammermusikvereinigung anzufügen. *Adolf Weißmann*

AACHEN: In den städtischen Konzerten brachte *Peter Raabe*, der sich nach Kräften bemüht, neuen Werken aller Richtungen in seinem Spielplan Raum zu geben, die *Uraufführung* der Variationen und Fuge über ein eigenes Thema von *Werner Trenkner*, eines Werkes von durchaus klassizistischer Richtung, dessen weniger origineller Variationenteil von einer thematisch und in der Arbeit sehr starken Fuge gekrönt wird. Ein Klavierkonzert Werk 8 von *Paul Höffer* ist in jeder Beziehung modern, atonal, unromantisch, wenn auch nicht gefühlsleer und ohne Verbindung zu vergangenen Zeiten. Der sehr dankbare und musikalisch reiche Klavierpart wurde von einer jungen Wiesbadener Pianistin, *Heida Hermanns*, deren Namen man sich merken sollte, in beachtenswerter Art gemeistert. Zur Kleist-Feier holte Peter Raabe neben Hugo Wolfs Penthesilea noch eine frühere Kleist-Ouvertüre von *Richard Wetz* hervor. Die »Visionen« von *H. H. Wetzler* mit ihren prachtvollen Orchesterfarben und der eklektischen Art ihrer Musik hatten dem Publikum gegenüber einen leichten Stand. Mit dem Städtischen Gesangverein setzte sich Peter Raabe für die Chorkantate von *Hans Wedig* ein. Der technisch und mit musikalischen Einfällen gut ausgerüstete Komponist schreibt zu Texten von Schiller und Hölderlin eine substanzvolle Musik, die charaktervoll genug ist, um zu der Tiefe der Worte nicht eine Veräußerlichung durch den Klang kommen zu lassen. In derselben Aufführung wurde *Honeggers* König David mit *Wüllner* als Sprecher zu eindringlicher Wirkung gebracht. — Ein Bach-Reger-Abend des Aachener Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins unter der Leitung von *W. Weinberg* versetzte durch sein hohes Gesamtniveau in die beste Zeit Aachener a cappella-Gesangs zurück. — In der »Kuppel« hörten wir das *Wiener Streichquartett* in der lyrischen Suite von Alban Berg und im dritten Quartett von Arnold Schönberg. Ein neues Quartett, das nach dem städtischen Konzertmeister *Kleemann-Quartett* benannt ist, brachte etwas später das dem bekannten Wendepunkte Schönbergscher Entwicklung am nächsten stehende zweite Quartett, dessen Gesangsteil *Margot Hinnenberg-Lefèvre* musikalisch überlegen ausführte. Das Leipziger *Genzel-Quartett* brachte noch Werke von Hindemith und Křenek. Ein von Peter Raabe gegründeter Verein »Neue Musik« will die neuzeitlichen Strömungen in geschlossenen Aufführungen über das bisher mögliche Maß hinaus pflegen. *W. Kemp*

BOCHUM: Keine größere Wohltat konnte *Leopold Reichwein* unserem aus Gesellschaft, Geschäftshaus, Büro, Werkhalle und Zechenbetrieb kommenden Konzertpublikum schaffen, als daß er ihm in den dieswinterlichen Sinfoniekonzerten einmal die Entwicklung des sinfonischen Ausdrucks von Bach

bis zur Gegenwart zyklisch aufzeigt. Solche befruchtende Berührung mit den Meisterwerken der Tonkunst, bei der es darauf abgesehen ist, alles Abstrakte des Musikalischen durch feinste plastische Zeichnung für den einfachsten Mann aus dem Volke sinnfällig und gemeinverständlich zu machen, hat schon nach Abwicklung der ersten Hälfte des vorgenommenen Pensums eine Gemeinde geworben, die das Stadttheater je länger, je mehr fast bis zum letzten Platz besetzt hält. Kann in diesem rein historisch gesehenen Rahmen die Novitätenliste begreiflicherweise nur recht bescheiden sein, so ist Reichweins Bestreben doch darauf gerichtet, auch Bekanntes durch ungesuchte, aber neue Lichter scheinbar naturwüchsiger als bislang in die Erscheinung zu rücken. Der Anfang wurde mit Johann Sebastian Bach gemacht, dessen D-dur-Suite Nr. 3 in der Regerschen Bearbeitung, das 3. Brandenburgische Konzert in Reichweins reizvoller Vortragseinrichtung für zehn Soloinstrumente und Klavier, sowie Händels B-dur-Concerto grosso und das d-moll-Doppelkonzert des Thomaskantors für zwei Violinen (*Treichler*, *Kurt Hofmann*) bei ungewöhnlich dynamisch differenzierter Ziselierung des Figurenwerkes wie meisterhafte Filigranarbeit ausgebreitet wurden. Mit der Darbietung des Mozartschen Requiems unter Reichweins suggestivem Stab bereitete der Musikvereinschor einen das landläufige Maß beträchtlich übersteigenden Genuß. Das Kammermusikalische betreute gewohntermaßen in liebevollster Hingabe das *Treichler-Quartett* mit *Arno Schütze* am Klavier sowie die *Bläser-Kammermusikvereinigung des Städtischen Orchesters*. Als auswärtige Quartette grüßten wir die unübertrefflichen *Buschs* und das junge *Leipziger Genzel-Quartett*, dessen eifriges, hochwertiges Streben den problematischen Arbeiten eines Casella und Tansman Freunde zu werben versuchte. Unter den Chören machte sich der *Christuskirchenchor (Haarmann)* um die Bekanntmachung des gewinnträchtigen Oratoriums »Der Heiland« von Böhme verdient. Vom *Melanchthonchor* hörte man unter *Wawrowsky* Prümers Sakrament des Altars. Die *Sängervereinigung* hob, dank *Lamberts* ungewöhnlicher Gestaltungskunst, anläßlich ihres Silberjubiläums a cappella-Sätze von Siegl, Kämpf und Niemeyer in Anwesenheit der Komponisten sehr erfolgreich aus der Taufe. Der Männergesangverein »*Schlägel und Eisen*«, dem für einen Buck-Abend schwierigste Aufgaben gestellt waren, konnte unter *Rudolf Hoffmanns* vorwärtsweisender Leitung vornehmlich mit den zur *Uraufführung* gebrachten Drei Vogelidyllen und Hoffmanns Chorballade »Schwager Chronos« große Treffer in die Wagschale werfen.

Max Voigt

BREMEN: Eine Konzertsaalaufführung des Brahmsschen Requiem unter *Ernst Wendels* feinnerviger Leitung zeigte den *Philharmonischen Chor* auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Das Werk, das vor sechzig Jahren hier in Bremen (1868) unter Rheintaler aus der Taufe gehoben wurde, erreicht heute im Konzertsaal die unvergeßliche tiefe Wirkung, die es während des Krieges wiederholt in der feierlichen Domkirche ausübte, nicht mehr. *Julius v. Raatz-Brockmann* sang mit seiner reifen Ausdruckskunst, der freilich die Stimmittel nicht mehr ganz entsprechen, als Einleitung des Konzertes »Die ernsten Gesänge« von Brahms. Ein Beethoven-Programm zeigte einmal wieder die so oft außer acht gelassene Wichtigkeit der inneren Einheitlichkeit der Programme als Voraussetzung für jedes wirkliche Kunsterlebnis. — Ein rasches Einspringen für den erkrankten Ernst Wendel im dritten Goethe-Bund-Konzert brachte unserem Opernkapellmeister *Karl Dammer* einen ausgesprochenen Dirigentenerfolg mit der hinreißend feurig und doch beherrscht vorgetragenen großen Leonoren-Ouvertüre und mit R. Strauß' Tod und Verklärung. Im vierten Kammermusikabend der Philharmonie wurde Max Regers großes Quartett in d-moll (op. 74) durch die prachtvollen *Wendling*-Künstler ein Erlebnis, das sich früheren Darbietungen des Busch-Quartettes an Reife des Vortrages und vollkommener Ausgleichung der Instrumente, wenn auch vielleicht nicht an genialem Feuer gleichkam. Im ersten Goethe-Bund-Quartettabend unserer Philharmoniker (*Berla*, *Schulz*, *van der Bruyn* und *Busch)* kam des Wieners Franz Schmidt neues A-dur-Quartett hier zur ersten, sehr erfolgreichen Aufführung. Es erwies sich als rhythmisch-lebendiges, allen hyper-modernen Seitensprüngen abholdes Musikwerk von starker thematischer Einheitlichkeit und in der abwechslungsreichen Durchführung von geistreicher Faktur.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Die schlesische Hauptstadt machte durch einen folgeschweren Konflikt zwischen dem *Landesorchester* und seiner geschäftlichen Leitung von sich reden. Es

kam zu Sperre und Kündigungen. Grund: keine Lohnstreitigkeiten, sondern Machtansprüche bezüglich der Verwaltung. Langes, unerfreuliches Hin und Her, endlich Einigung. Auf den ersten Konzerten lag noch etwas Druck geladener Atmosphäre. An Neuheiten kamen (im Verein mit der Singakademie) Kaminskis: »Magnificat« und Georg Schumanns: »Variationen und Gigue über ein Thema von Händel« zur Wiedergabe. Dort eine neue, aus innerer Bewegung und Klangvision geborene Sprache, hier sicher beherrschter, normaler Umgangston. Chor und Orchester unter *Geog Dohrn* vorzüglich. *Theremin* führte auch hier sein Ätherwelleninstrument vor. Das Experiment ist interessant, die musikalische Seite der Vorführung kitschig. In hohem Maße beachtlich ist das musikpädagogische Unternehmen des Grafen *Carl Pückler*, des ausgezeichneten Beethoven-Spielers, der zum Besten der Studentenhilfe sämtliche Klaviersonaten des Meisters an sechs Abenden vorträgt. Ansonsten: reger Betrieb an mehr oder weniger beachtlichen Solistenkonzerten.

Rudolf Bilke

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten im Opernhaus hat man *Honeggers* »Psalm David« erstaufgeführt und zwar unter *Kutzschbachs* Leitung sehr würdig. Das Werk imponierte mit seiner sehr ernsten, von Bibelpathos getragenen Haltung. Aber man fand doch, daß sich die gleichen Situationen und Neuerungen in diesem gesungenen Epos aus der hebräischen Königsgeschichte allzu oft wiederholen, und so die Sache, trotz ihrer Gedrungenheit, ermüdend wirkt. Auch nahm ein Teil der Hörer Anstoß an der rücksichtslos kakophonen Tonmalerei etlicher Nummern, so daß als Gesamtergebnis nur ein sehr bestrittener Erfolg sich einstellte. Trotz der starken, von Händel bis Debussy und Schönberg reichenden Eklektik dieser Musik bekundet sie eben doch zweifellos eine achtunggebietende schöpferische Persönlichkeit.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Eine Sinfonie von *Paul Dessau* ließ aufhorchen durch das herbe Material, das in ihrer Einleitung gewaltig aufgeschichtet erklingt. Leider hält sich die Gestaltungskraft im weiteren Verlauf nicht immer auf gleicher Höhe. Was aber an diesem Werk ganz besonders fesselt, ist ein überaus vielverzweigter und doch elementarer Rhythmus, der sich mit geradezu vitaler Macht äußert. Variationen und Fuge des einheimischen *Hans Ebert (Uraufführung)* erfreuten durch klare Gliederung und wirkungsvolle Instrumentation nicht minder als durch gesunde und unverfälschte Musizierseligkeit. — Bewundernswert, mit welcher Geschlossenheit *Frida Kwast-Hodapp* das erste Konzert von Brahms spielte! *Wanda Landowska* entfachte mit ihrem meisterhaften Spiel wieder allenthalben restlose Begeisterung. In kürzester Frist hörten wir Bachs »Kunst der Fuge« bereits zum zweiten Male. Die Stärke des innersten Erlebnisses ist um nichts geringer geworden. Voller Hochachtung erfüllt zugleich der stille und bescheidene *Ernst Wolfgang Graeser*, der noch immer mit der endgültigen Realisierung dieses Tonriesen ringt.

Carl Heinzen

HAMBURG: In den *Philharmonischen Konzerten* hat *Karl Muck* Busonis »Turandot«-Suite ohne jede Kürzung hier erstmals dargeboten. *Furtwängler* hat mit dem Berliner Orchester Bruckners »Siebente« einer außerordentlich bedeutenden (auch strichlosen) Darlegung teilhaftig sein lassen. Die Konzerte unter *Eugen Papst* brachten (mit *Paul Wittgenstein*, dem das Stück gleich dem domestikalen »Parergon« gewidmet ist) die Neuheit von *Richard Strauß*: »Panathenäenzug« in B-dur, eingeleitet von einem Signal, das auch späterhin den Zug ordnen hilft, und einem diatonisch schreitenden Passacaglia-Thema, über dem das extravagant Problemreiche für die linke Hand sich türmt, nicht allein in der Strauß-Kadenz in E-dur. Wittgenstein (mit fabelhaftem Schmiß) fügte noch eine eigene Kadenz zu und er hat den Strauß-Duktus (der den Ruhm des Autors schwerlich mehren wird) noch allerlei Virtuoses hinzugefügt. (Das Werk, Wittgensteins Eigentum auf Jahre, ist nur als Privatdruck erschienen, den der Pianist veranlaßte!) Auch *Ernst Tochs* »Phantastische Nachtmusik« ist bei Papst gehört. Die Merkmale eigentlicher Inspiration sind nicht in dieser mit Vorsatz angestachelten Traumwirrnis in C-dur (mit Erlaubnis!). Im *Cäcilien-Verein*, den *Jul. Spengel* mehr als 50 Jahre dirigiert hat, nahm dieser verdienstreiche Pionier Abschied mit einer Neuheit: dem »Faust« von *Hermann Ambrosius*, einer »sinfonischen Dichtung« aus viel erworbenem Können, mit dem Hauptmerkmal, daß der Autor in dem orchestral überladenen Stück sich im wesentlichen mit dem Akkord fortarbeitet. Der Erfolg ließ Anzeichen tiefgehender Wirkung nicht wahrnehmen. Mit unterschiedlich bedeutenden, aber gelegentlich im

virtuos-malerischen Sinne überraschenden Leistungen hat der *Russische Staatschor* unter *Klimoff* hier zweimal Neugier und Beifall geweckt. Das *Bandler-Quartett* hat, Woyrsch zu ehren (siehe Altona), dessen c-moll-Quintett neueren Datums zu gutem Eindruck verholfen. *Wilhelm Zinne*

LENINGRAD: Abgesehen von dem Wechsel der Dirigenten und der damit verknüpften Umstellung der Programme, muß man zugeben, daß die *Staatsphilharmonie* während der ersten Hälfte der gegenwärtigen Konzertsaison den Erwartungen entsprach. An Stelle des erkrankten *Bruno Walter* dirigierte *Stiedry*, der mit *Krauß* zusammen Mahler und Bruckner dem Leningrader Publikum vertrauter machte. Der bisher noch nicht ganz genesene *Alexander Glasunoff* wurde als Dirigent durch *Nikolaj Malko* und *Maximilian Steinberg* ersetzt. Zum zehnjährigen Jubiläum der proletarischen Revolution gab es in der Philharmonie zwei Konzerte unter *N. Malko* mit drei der Revolution gewidmeten Werken: »An den Oktober« von *D. Schostakowitsch*, »Sinfonisches Monument« von *M. Gnjessin* (beides mit Chor) und »Bolschewiki« von *W. Deschewoff*. Alle Werke hatten großen Beifall. Von besonderem Interesse war die *Uraufführung* der 2. Sinfonie von *W. Stscherbatschoff* (von 5 Sätzen, mit Chor und Solostimme) und ebenso die Erstaufführung der Gurrelieder von Schönberg unter N. Malko. Auch die Sinfonie von *Schostakowitsch* unter Stiedry fand reges Interesse.

Viel neues, frisches Leben brachten die Konzerte des *Hindemith-Amar-Quartetts* mit sich, dessen Programme allen musikalischen Geschmacksrichtungen entsprachen. Die vortreffliche Ausführung dieses schönen Ensembles ist für Leningrad um so wichtiger, als die Ensemble-Kammermusik bei uns immer noch nicht die ihr zukommende Bedeutung findet. Die besten Klavierkonzerte wurden von *Petri*, *Sofronizkij* und besonders *Schnabel* veranstaltet. Von großer Anziehungskraft für das Publikum war das Debüt von *Lipkowskaja*. Willkommen waren die Konzerte der Professoren des Konservatoriums. Das Eröffnungskonzert unter *Max Steinberg* machte mit Konzerten von Joh. Seb. und Ph. Em. Bach bekannt, einer Sonate von Gaillard (instrumentiert von *Steinberg*) und 2 Stücken von Purcell mit Gesang *(Meerowitsch)*. Die Leningrader *Assoziation für moderne Musik* vermittelte zum zehnjährigen Jubiläum der Revolution ein Kammerkonzert von Werken der jungen Komponisten, deren musikalisches »Ich« sich während der Revolutionsjahre geformt hat: *J. Belyj*, *J. Kasanzewa*, *G. Klemenz*, *N. Malachowskij*, *W. Puschkoff*, *G. Popoff*, *G. Rimskij-Korssakoff*, *W. Schokin*, *S. Tschitscherina*, *S. Zaranek*. Schließlich ist noch die *Staatliche Akademische Kapelle* zu erwähnen, die zwei ethnographische Konzerte, Verdis »Requiem« und »König David« von *Honegger* gab. Das letzte Werk gewann allgemeine warme Anerkennung. Den kulturellen Wert der Kapelle wird ihre Reise ins Ausland offenbaren, die auch Europa unsere künstlerischen Kräfte in ihrer kollektiven Arbeitsform zeigen wird. *Georg Rimskij-Korssakoff*

LINZ a. D.: Es ist merkwürdig! Vor Jahren, als die oberösterreichische Landeshauptstadt noch keine 105000 Einwohner zählte wie heute, da pulsierte der heimische Musikbetrieb. Es gab regelmäßig Orchester-, Kammerkonzerte, wir hatten unsere eigene Streichervereinigung. Das fehlt alles heute. Wir sind vom Zufall abhängig, ob eine der Kunststellen oder Kunstverbände das Risiko eines Defizites auf sich nimmt. Und noch ein Seltsames: die Kunst wird hier im Dreifarben-System: blau, schwarz, rot (Großdeutsche, Klerikale, Sozialdemokraten) verabreicht; jede Partei hat ihre eigenen Kunstabende, die letztgenannte ist die stärkste (15000). Noch ein Unikum sei erwähnt. Der christlich-deutsche Gesangverein führte die »Johannes-Passion« von Bach erstmalig (für Linz bezeichnend!) auf. Da wurden zur Reklame hierfür Flugzettel verteilt: »Kauft österreichische Waren! Geht nicht nur ins Konzert, wenn ein *auswärtiger* Künstler oder wenn *fremde* Sänger kommen. Unterstützt und ehrt einen *heimischen* Gesangverein durch Euren Besuch! Was geboten wird ist *beste* Ware, *höchste* Kunst! Kommt alle zur Erstaufführung in Linz!« Ist das nicht geschmacklos? Riecht dies nicht nach einer Zirkusausruferei: »Hereinspaziert meine Damen und Herren!« Dabei war dann die Aufführung eine miserable, stillose.

Ein von Hamburg hierher übersiedelter Geiger und Kapellmeister, *Günzl*, hat sich in zwei Orchesterkonzerten als Vollblutmusiker günstig eingeführt. Der Konzertverein lud die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker und das *Weißgärber-Quartett* zu Gast. Diese brachten ein Oktett von *Frida Kern* (Linz) zur

Uraufführung. Gedanklich kurzatmig, nicht völlig ausgereift, muß es doch als gute Talentprobe bezeichnet werden. Höher zu werten ist das erste Streichquartett des Oberösterreichers *Hans David* (vom Wiener *Prix-Quartett* vermittelt). Die Schreibweise des Schreker-Schülers hat sich gegen früher geläutert. Sie ist phantasievoll, formvollendet, reich an thematischen Feinheiten und harmonischen Spiegelungen. Erwähnenswert der geglückte Versuch des *Bruckner-Bundes:* Einführung von Bruckner-Gedächtniskonzerten; ferner der vom *musikpädagogischen Verband* veranstaltete oberösterreichische Komponistenabend.

Franz Gräflinger

LONDON: Unsere *Rundfunk-Gesellschaft (B.B.C.)* hat sich um eine Aufführung verdient gemacht, die zu den bedeutendsten und kostbarsten Veranstaltungen dieses unser Musikleben immer mehr durchdringenden Institutes gehört: die der »Gurrelieder« von *Schönberg*. Man sagt, daß die Proben allein 2000 Pfund gekostet haben sollen! Wenn man auch im Interesse der Kunst bedauern muß, daß es solcher Summen benötigt, um unser Publikum mit Werken im großen Stile bekannt zu machen, so kann man es nur dankbarst anerkennen, daß die B.B.C die Kosten nicht gescheut hat, um uns in würdiger Weise eine Tondichtung vorzuführen, die, wie man auch über ihren permanenten Kunstwert denken mag, zu den großartigsten Kundgebungen eines sechsundzwanzigjährigen Musikers gerechnet werden muß. Daß Schönberg seitdem die leuchtende Bahn des Bayreuther Kometen verließ, um eigene Wege zu beschreiten, war nach dem Sextett und den »Gurreliedern« bei einem musikalischen Genie solch phänomenalen Könnens fast selbstverständlich. Kann man das Sextett als Taschenausgabe des »Tristan« bezeichnen, so ist dieser Zyklus wie eine Blumenlese im Kolossalstil aus den »sämtlichen Werken« zu betrachten, in der neben Tristan die Meistersinger und Parsifal die Hauptrolle spielen, aber der »Ring« und selbst Tannhäuser nicht vergessen werden. Trotzdem erfüllen die souveräne Beherrschung der Mittel und die Menge wundervoller Einfälle mit Staunen. Die Aufführung leitete der Meister selbst. Er wird im großen und ganzen zufrieden gewesen sein, obwohl weder *Tove* noch *Waldemar* den seelischen Inhalt ihrer Rollen erschöpften. Schade, daß Englisch gesungen und gesprochen wurde, was namentlich im Melodram den Gesamteindruck beeinträchtigen mußte. Der Erfolg war außerordentlich. Man merkte: ein anderes, frischeres als das gewöhnliche Konzertpublikum. Ein freundlicher Ausblick auf die Zukunft!

Unter *Ansermet* brachte die *B.B.C* noch ein Kammerkonzert: Schönbergs Kammersinfonie, Schulhoffs Klavierkonzert, ein groß angelegtes effektvolles Werk, Milhauds »Schöpfung« und Strawinskijs Bläseroktett. Ansermet dirigierte in der Philharmonie ein neues Werk *William Waltons*, eine »Sinfonia Concertante« mit obligatem Klavier, in dem sich dieser ehemalige Himmelsstürmer als gutklassischer Bürgersmann entpuppte, und Ravels reizendes, gegen Waltons Werk fast hochmodern anmutendes »Daphnis und Chloe«.

Ein für London neues französisches Quartett *Calvet* vermittelte in der Music Society Mangeots ein schönes, erfindungsreiches Quartett von *Guy Ropartz* und entzückte durch eine im klassischen Ebenmaß gehaltene, aber warmblütige Wiedergabe des Mozartschen in D. Ein anderes französisches Quartett, *Hewitt* (früher Capet), ebenfalls ersten Ranges, brachte ein zu langes, zu ideenreiches, aber Großes anstrebendes Quartett von *Magnard*. Das schwungvolle *Budapester Trio* spielte vollendet, aber fast zu virtuos Beethoven in D und als Neuheit ein hübsches flottes Klaviertrio von *Laloux*.

Frau *Croisat* gab als zweites der Gerald Cooper-Konzerte einen Liederabend, in dem sie Fauré und Debussy entzückend und mit feinem Stilgefühl vortrug. *Grete Witt* nahm das Publikum durch eine namentlich in kleineren Klavierstücken bestrickende Grazie gefangen, und in *Zighera* stellte sich zum erstenmal ein vortrefflicher, in Stil und Ton an Thibaut gemahnender Geiger vor.

Einen neuen umsichtigen, trotz seiner Jugend erfahrenen Dirigenten *Basil Cameron*, Kapellmeister in Hastings, stellte uns die Philharmonie vor. Er dirigierte Malipieros hier noch nicht gespielten »Franziskus«, ein geistvolles, begeistertes und originelles Werk, und Bax' Sinfonische Variationen, die trotz ihres Erfindungsreichtums etwas ermüdend wirken. Eine besondere Freude wurde den Kindern (und Erwachsenen) zuteil, die in immer wachsenden Scharen in Herrn Robert Mayers »*Children's Concerts*« strömen: in seiner unvergleichlichen, durchgeistigten Art, deren Einfachheit höchste Kunst bedeutet, spielte ihnen *Artur Schnabel* das selten gehörte Mozart-Konzert in G-dur vor.

L. Dunton Green

MAILAND: Das für die Scala-Saison verpflichtete prächtige Mailänder Orchester gibt regelrecht zwei kurze Konzertzyklen im Oktober und im Juni. Die vom letzten Oktober wurden von *Toscanini* und *Oskar Fried* geleitet. Von Toscaninis wundervollen Vorträgen erwähne ich den »Pacific« von Honegger, die »Ballata delle Gnomidi« von Respighi (ein prächtiges instrumentales Werk), die »Gethsemani« von De Sabata, in denen des Komponisten Persönlichkeit hervorragender ist als in anderen Kompositionen, Honeggers »Pastorale d'été«, ein feines, gut geschriebenes Werk, jedoch von grauem Inhalt. Oskar Fried gab u. a. Bruckners 7. Sinfonie. Der knappe Raum erlaubt mir nur unter den vielen Kammermusikkonzerten die besten und deren Neuigkeiten zu erwähnen. Im Volkstheater hörten wir eine kernige Sonate für Klavier und Violine von *Ghione*, ein etwas blasses Quartett von *Benvenuti* und zwei frische Lieder von *Veretti*. Im Conservatorio gab der vortreffliche Pianist *Nino Rossi* zum erstenmal den Vortrag dreier buntschillernder ländlicher Poeme von *Castelnuovo-Tedesco*; der Pianist *Franz Goldenberg* ist etwas kalt in der Interpretation, aber stark in der Technik; unter den Pianisten will ich noch folgende Namen erwähnen: *Luisa Daviso*, die uns einige köstliche Auslegungen klassischer und moderner Meister gab, *Jascha Spiwakowsky*, interessant durch seine persönliche, aber auch eigenmächtige Art Beethoven wiederzugeben und *Clara Sansoni*.

Lodovico Rocca

MANNHEIM: Im Konzertleben stehen immer wieder die Akademiekonzerte obenan. Eine ganze Reihe interessanter Veranstaltungen liegt hinter uns. Einmal hat *Hermann Abendroth*, der Favoritdirigent an diesen Abenden ist, außer Schumanns d-moll-Sinfonie die Boecklin-Suite von Max Reger gebracht, aus deren spät erfolgter Bekanntschaft man erfuhr, daß des großen Kontrapunktikers und Polyphonikers Bündnis mit dem musikalischen Romantizismus doch nur eine Gewissensehe, eine Verstandesheirat darstellt. *Richard Lert* ließ an den ihm gebliebenen Abenden die Sinfonia domestica von Richard Strauß in einer Wiedergabe, die großes Dirigentenformat hatte, hören, beschenkte uns mit des begabten Hans Gál reizvoller, erfinderisch und formal wohlgeratener Ouvertüre zu einem Puppenspiel und spannte seine Hörer an Gustav Mahlers Lied von der Erde, diese dem orientalischen Fatalismus nachgesungenen Abschiedsgesänge eines am Schlusse seines Lebens immer mehr Vereinsamten. Für Mahlers Sinfonik geschieht hier äußerst wenig. Es war kein Wunder, daß eigentlich niemand so recht wußte, was er aus dieser Sinfonie mit zwei Singstimmen machen sollte.

Als solistische Kräfte begrüßte man den glänzenden, hochbegabten Violoncellisten *Gregor Piatigorsky*, die schöne Stimme der *Maria Müller*, bewunderte das solide Klavierspiel der Frau *Frida Kwast-Hodapp*.

Im Chorwesen gab es bei einem Abend des Musikvereins die zarte Unbedeutendheit von Claude Debussys »Verlorenem Sohn« und den neuerdings unvermeidlichen »König David« von Artur Honegger, über den schon genug Tinte verspritzt worden. Dagegen hat die Volkssingakademie unter *Arnold Schattschneiders* energischer und beherzt um sich blickender Führung einen als Wohltat aufgenommenen Griff in die große Literatur der Vergangenheit getan, indem sie Mendelssohns Paulus aus der Schattenwelt aufrief. Bei einer anderen Gelegenheit hat sie einen Franzosen von heute, *Luc en Haudebert*, Gastfreundschaft gewährt, der mit zwei Chorkompositionen, Das Opfer Abrahams und Gott Sieger betitelt, zum ersten Male auf deutschem Boden gehört werden konnte. Haudebert, ein Mann pazifistischer Neigungen, ein Künstler, dem Romain Rollands Beschirmung nachgerühmt wird, hat seine Quellen in unserem urdeutschen J. S. Bach gesucht. Ich nannte ihn damals einen französischen Max Reger, so unplastisch und lichtlos sind seine gewiß aus der Tiefe des menschlichen Herzens geholten Gedankenzüge und deren klangliche Disponierungen. Mit einem noch kräftigeren Griff nach klassizistischer Chorliteratur tat sich der Lehrergesangverein hervor, der unter *Erich Orthmann* Händels Salomo in einer dieser modernen Bearbeitungen auferstehen ließ, die von dem Original gerade das übrig lassen, was ihnen paßt, und da manchesmal uralten Formprinzipien Gewalt antun.

Der Philharmonische Verein, der in unserem Konzertleben die Rolle des nimmermüden Inspirators spielt, hat mit *Adolf Busch* und seinen Leuten und mit *Rudolf Serkin* einen wundervollen Franz Schubert geweihten Abend veranstaltet und in einem Orchesterkonzert den Wiener Operndirektor *Franz Schalk* an das Dirigentenpult zitiert, der Anton Bruckners 5. Sinfonie, die in B-dur, zelebrierte.

Als Solistengäste begrüßten wir außer den schon Genannten den prachtvollen Kammer-

musikspieler *Paul Grümmer*, den Geiger von Rasse *Bronislav Huberman*, den markig-charaktervollen Pianisten *Edwin Fischer*, der die Genugtuung hatte, nach einem äußerst ohrgerecht zubereiteten Strawinskij seine Hörer mit einer Lieblichkeit wie Mozarts A-dur-Variationensonate willenlos zu seinen Füßen zu sehen. Wie Kinder, denen ein lange entbehrtes Spielzeug wieder geschenkt ward, gerierte sich der sonst so würdige publicus.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: In den Konzertsälen gab es mancherlei Neues. *Hausegger* machte mit dem Doppelkonzert für zwei Violinen in a-moll des Müncheners *Karl Marx* bekannt (*Uraufführung)*, blühende, sangesselige Musik mit weitgespannten Bögen. Auf gleich gebietender Höhe hielt sich der »Rilke-Kreis« desselben Komponisten, fünf sensible, stimmungsvolle Lieder von apartem melodischen und harmonischen Reiz, die *Caroline Richtsfeld*, eine hochbegabte junge Sängerin, an ihrem Liederabend aus der Taufe hob. Das *Birkigt-Quartett* setzte sich mit Erfolg für *Ernst Tochs* geistreiches, mit strenger formaler Logik aufgebautes Streichquartett in C-dur op. 26 ein. In den Volkssinfoniekonzerten brachte *Franz Munter* zwei *Uraufführungen*: *Gottfried Rüdingers* Violinkonzert A-dur op. 33, dessen thematischer Gehalt sich als zu leicht erwies und das in der Behandlung des Orchesters einen auffallend unbeholfenen Eindruck machte, und *Siegfried Kallenbergs* einsätzige, halt- und gestaltlos auseinanderfließende, stilbunte 3. Sinfonie. Dieses Komponisten, der vergangenes Jahr seinen sechzigsten Geburtstag feierte, nahm sich auch die *Vereinigung für zeitgenössische Musik* an und führte seine Marienlieder (Rilke) für zwei Singstimmen mit Streichquartett, Kontrabaß und Orgel auf *(Uraufführung)*, mit denen sich der ehrlich strebende Künstler aber ebensowenig zu einem persönlichkeitsstarken Stil hindurchgerungen hat wie mit der obigen Sinfonie. Dieselbe Vereinigung ließ den in München noch ziemlich unbekannten *Philipp Jarnach* mit Liedern aus seinem op. 15 zu Worte kommen, wenig überzeugende, mehr Zeichnung als Farbe gebende Lyrik, ferner *Günther Raphael* mit dem formsicheren Klaviertrio op. 11 und *Alexander Tscherepnin* mit der Cellosonate op. 30 Nr. 2, deren Musikfülle und Kraft nur bisweilen durch konstruktive atonale Elemente in ihrer Unmittelbarkeit gebrochen werden. An eigenen Kompositionsabenden hörte man neue Lieder von *Philippine Schick*, charakteristische Proben des ganz persönlichen Liedstiles dieser begabten Komponistin, und von dem gesunden, unproblematischen *Karl Bleyle* ein Streichquartett op. 37 und ebenfalls Lieder. Eine kleine Sensation gab es an einem Intimen Abend des Tonkünstlervereins: *Wilhelm Pinder*, der berühmte Ordinarius für Kunstwissenschaft an unserer Universität, stellte sich als Komponist vor und erbrachte mit einer Violinsonate und Liedern, trotz mancherlei Unfertigkeiten und Unbeholfenheiten im Satz und formalen Bau, den untrüglichen Beweis einer ausgesprochenen Begabung. — Lebhaftem Interesse begegnete die ausgezeichnete szenische Aufführung von *Ludwig Webers* Kammerspiel »Christgeburt« im Prinz-Regenten-Theater durch den *Münchner Bach-Verein* unter dem feinsinnigen *Ludwig Landshoff*. Gewährt auch dieses neuartige Gesamtkunstwerk durch die doktrinäre Starrheit des gewählten Stilprinzipes einer absoluten Linearität und Primitivität keine letzte Befriedigung, nötigt es doch als das ehrliche Bekenntnis eines reinen Idealisten größte Achtung ab.

Willy Krienitz

STUTTGART: Zum wichtigsten sinfonischen Ereignis der letzten Zeit wurde die Aufführung der B-dur-Sinfonie von Bruckner unter *Franz Schalk*. Das Orchester spielte hinreißend, der Dirigent hatte es nur sanft zu leiten, doch war eben seinem Einfluß die vorzügliche Haltung der Instrumentalisten zu verdanken. An *Mjakowskijs* 7. Sinfonie erlebte man wenig Freude, ein Gemengsel von Musik, die, in ihren einzelnen Teilen noch so wirkungsvoll, doch keine Sinfonie ergibt; auch nicht, wenn man durchaus nicht engherzig in seinen Anschauungen ist. Die am gleichen Abend, ebenfalls unter *Leonhardt* zu Gehör gekommene Sinfonia brevis von *Jarnach* besitzt weit höhere Werte, wogegen wieder *Wilhelm Kempffs* Trauerode auf Hauff (Männerchor und Orchester) gar zu deutlich die Merkmale einer Gelegenheitskomposition an sich tragen und sich über die Dauer des Gedächtnisjahres hinaus nicht lange halten dürfte. In Kompositionsabenden mit Werken von Josef Haas, Hermann Reutter, Karl Bleyle und Béla Bartók konnte man ein deutliches Bild von den verschiedenerlei Richtungen und Bestrebungen gewinnen, die eine charakteristische Erscheinung unseres heutigen Musiklebens sind. — Von den Sinfoniekonzerten des Landestheaters fiel nur ein einziges in

den Januar. Es brachte unter *Leonhardt* wohltuend schöne Aufführungen der D-dur-Sinfonie von Brahms und der Romantischen Suite von Reger. Mit dem A-dur-Konzert von Liszt mehrte *Walter Rehberg* seine Beliebtheit. Im *Philharmonischen Orchester* nahm *Siegmund v. Hausegger* als Bruckner-Dirigent die Zügel in die Hand (Romantische Sinfonie) und gab den Antrieb zu einer hochanerkennenswerten künstlerischen Leistung dieser Musikervereinigung. Der »Nordische Abend«, den der Orchesterverein unter seinem neuen Dirigenten *Rehberg* veranstaltete, ließ u. a. *Rangström, Sibelius* und *Atterberg* zu Worte kommen und verschaffte uns den Besuch der vorzüglichen Altistin *Sara Kwarnström* aus Stockholm. Im »Verein für klassische Kirchenmusik« wurde Mozarts c-moll-Messe durch *Martin Halm* in der neuen Paumgartnerschen Fassung vorgeführt. Die Bemühungen des Vereins, frühere Bedeutung wieder zu erlangen, werden mit Ernst durchgeführt. Aus der Zahl der Solistenkonzerte erwähne ich dasjenige von *Rudolf Serkin*, dem talentbeglückten Pianisten. *Irma Raster* und der Dresdner Tenor *Rob. Bröll* verhalfen weichtönenden, allerdings auch etwas blassen Liedern von *Georg Vollerthun* zu guter Aufnahme. Zum wichtigsten Ereignis wurde die (erste süddeutsche) Aufführung der Kunst der Fuge von Bach. *Wilhelm Kempff* hatte sich mit Begeisterung der Einstudierung angenommen und unter Mitwirkung des verstärkten Hochschulorchesters, des Wendling-Quartetts, des Pianisten *Günther Homann* (Kempff selbst ebenfalls am Flügel) und Dr. *Kellers* (Orgel) die Aufführung zu einem Erlebnis für die Zuhörer werden lassen. Was *Wolfgang Graeser* in einem Einleitungsvortrag über das Werk zu sagen hatte, brachte mindestens dem Musiker nichts Neues. Man lasse der Instrumentierung, in der jetzt das Werk erscheint, alle ihre Vorzüge, aber wer wird bestreiten, daß sie auch anders hätte vorgenommen werden können? *Alexander Eisenmann*

TURIN: Das Turiner Konzertleben begann erst im Dezember. Indessen, ein für Turin bedeutendes Ereignis ist die Konstitution des »Beständigen Orchesters«, von der »Federazione Provinciale Fascista Torinese« und der Munizipalität gegründet. Dieses Orchester wird periodisch sinfonische Konzerte geben und in Italien und im Ausland Rundreisen machen. Das »Teatro di Torino« (von mir in der Opernrubrik erwähnt) wird in den nächsten Monaten hauptsächlich Kammerkonzerte geben. So hören wir: den *Sardinischen Chor*, *A. Busch*, *R. Serkin*, *W. Backhaus*, das Winterthurische Kammerorchester, von *Scherchen* geleitet, usw. Bis jetzt waren der Konzerte nicht viele, aber alle hielten sich gut. Der Pianist R. Serkin erneuerte den günstigen Eindruck. Die Sängerin *M. Beevor* zeigte eine seltene Gefühlsfähigkeit des Stiles in Werken alter und moderner Meister (von Prof. *Boghen* sehr gut begleitet). Das »Quartetto Veneziano«, immer mehr homogen, brachte keine neuen Werke: spielte aber Borodins Quartett in A (ein gut gearbeitetes Werk), das nur selten bei uns gegeben wird. *Lodovico Rocca*

WIESBADEN: Von den Neuerscheinungen der Kurhauskonzerte überzeugte *Heinz Tiessens* Ouvertüre zu einem Revolutionsdrama, von ihm selbst geleitet, durch Erfindungsgabe und straffe Struktur. *Emil Bohnke* erschien erstmalig in Wiesbaden als Komponist und Dirigent gleich mit zwei Werken: Das Violinkonzert in D-dur (Solist: *Georg Kulenkampff*), eindrucksvolle Kundgebung neuzeitlichen Klangwillens, verdient wohl höhere Wertung als die »Variationen über ein eigenes Thema«. — *Carl Schurichts* Dirigentenruf hat nun auch in Amerika den verdienten Widerhall gefunden, zwei Monate wird er dort in mehreren Städten gastieren. An seinem Abschiedsabend bewies die jugendliche *Heida Hermanns* mit dem Vortrag von *Paul Höffers* Klavierkonzert eine erstaunlich gereifte Vortragskultur. In einem Sinfoniekonzert der Staatsoper weckte auch heute — zwanzig Jahre nach dem Skandal der Wiener Uraufführung — *Arnold Schönbergs* Kammersinfonie für 15 Soloinstrumente gereizten Widerspruch einer Minderzahl tonal eingeschworener Hörer. Ein Teil des Mißfallens übertrug sich noch auf *Křeneks* »Potpourri für großes Orchester«, das als witzige Persiflage der beliebten Melodienragouts eigentlich nur befreiende Heiterkeit erwecken kann. *Paul Rosenstocks* Direktion rechtfertigte das ihm von den Freunden neuer Musik entgegengebrachte Vertrauen. *Emil Höchster*

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Bei den diesjährigen *Bayreuther Bühnenfestspielen*, die vom *19. Juli bis* 19. *August* stattfinden, werden dirigieren: *Karl Muck:* Parsifal, *Siegfried Wagner* und *Franz v. Hoeßlin:* Ring und *Karl Elmendorff:* Tristan. Die Chöre leitet *Hugo Rüdel.* Als Solisten wurden u. a. verpflichtet: die Damen Anny Helm (Berlin), Ingeborg Holmgren (Berlin), Emmy Krüger (München), Nanny Larsén-Todsen (Stockholm), Frieda Leider (Berlin), Eva Liebenberg (Berlin), Sigrid Lithzens (Stockholm), Maria Ranzow (Nürnberg), Hilde Sinnek (Wiesbaden), Henny Trundt (Köln); ferner die Herren: Ivar Andrésen (Dresden), Rud. Bockelmann (Hamburg), Carl Braun (Berlin), Jos. Correck (Hannover), Walter Elschner (Hamburg), Gunnar Graarud (Hamburg), Ed. Habich (Berlin), Lauritz Melchior (Hamburg), Gotthelf Pistor (Magdeburg), Theodor Scheidl (Berlin), Friedrich Schorr (Berlin), Paul Wiedemann (Kopenhagen), Fritz Wolff (Chemnitz).

KONZERTE

MEININGEN: Hier kamen unter Leitung von *Heinz Bongartz* drei Werke zur *Uraufführung:* Aphorismen von *Hans Uldall*, Serenade von *Walter Trienes* und eine Sinfonie in a-moll von *Friedrich Schuchardt.*

MOSKAU: Der russische Bratschist *Wadein Borissoffskij* bringt demnächst eine neue Sonate für Bratsche von *Hugo Leichtentritt* zur *Uraufführung.*

ROM: *Erich Kleiber* leitete zwei Orchesterkonzerte im *Augusteo* und errang namentlich mit Schubert und Mozart großen Erfolg. Eine Orchestersuite von Schreker wurde hingegen kühl aufgenommen.

SAN FRANCISCO: *Robert Pollak* gibt in dieser Saison fünf Konzerte. Die Programme enthalten an Erstaufführungen für diese Stadt u. a.: Zweites Violinkonzert von Jaques-Dalcroze, »Poème mystique« von Ernest Bloch, Sonaten von Busoni und Pizzetti, Suite von Korngold.

TAKARAZUKA (Japan): Die Programme der von *Joseph Laska* geleiteten Sinfoniekonzerte weisen auch für das zweite Halbjahr 1927 wieder eine Fülle wertvollster europäischer — namentlich deutscher und russischer — Musik auf.

WIEN: In der *Augustiner-Kirche* kam *Wilhelm Jergers* Choralkantate für Sopransolo, dreistimmigen Knabenchor, siebenstimmigen gemischten Chor, Orchester und Orgel unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

* * *

Hermann Scherchen hat mit außerordentlichem Erfolg in seinen zehn Konzerten mit der *Bukarester Philharmonie* neue rumänische Kompositionen von Enescu, Jora, Lazar, »L'histoire du soldat« von Strawinskij, »Italia« von Casella, Beethovens Große Fuge op. 133 und Regers »Serenade« für zwei Orchester zum ersten Male aufgeführt. — Der Künstler ist eingeladen worden, in der Albert-Hall in *London* zu dirigieren und wurde mit dem von ihm geleiteten *Winterthurer Orchester* für ein Musikfest nach *Turin* verpflichtet.

Anläßlich der Schubert-Zentenar-Feier werden in *Leningrad* und *Moskau* Schubert-Zyklen organisiert, an denen der Wiener Pianist *Friedrich Wiehrer* teilnimmt. Als eine Art Vorfeier brachte *Artur Schnabel* im Januar einen Klavierabend mit Schubert-Sonaten.

Walter Niemann hat seine »Klavierabende aus eigenen Werken«, die er in den letzten Wintern mit großem Erfolg in Leipzig, Bremen, Koburg usw. gab, auch in den Dienst des *Rundfunk* gestellt und in *Leipzig, Berlin, Breslau, Münster (Köln-Langenberg)* »Walter Niemann-Stunden« veranstaltet.

TAGESCHRONIK

Professor Dr. *Arnold Schering* in Halle ist an Stelle Hermann Aberts, dessen Ordinariat für Musikwissenschaft er an der Berliner Universität zu übernehmen berufen wurde, zum *ersten Vorsitzenden der Händel-Gesellschaft* gewählt worden. Dr. *Georg Göhler* übernimmt das Amt des *stellvertretenden Schriftführers.*

In *Schwerin* wird im *Mai* dieses Jahres das *58. deutsche Tonkünstlerfest* des Allgemeinen deutschen Musikvereins stattfinden. Die Leitung der Veranstaltungen liegt in den Händen von *Willibald Kaehler.*

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht wird gemeinschaftlich mit dem bayerischen Kultusministerium und der Stadt München die nächste *VII. Reichsschulmusikwoche vom 15. bis 20. Oktober in München* veranstalten.

Anfang Juni 1928 wird ein vom *Internationalen Musikamt in Wien* und der *Österreichi-*

schen Musiklehrerschaft angeregtes *I. Österreichisches Tonkünstlerfest* in Verbindung mit einem *Internationalen musikpädagogischen Kongreß* und *Internationalen Schulmusikkongreß* in *Wien* stattfinden.

Eine *Reichstagung der Gruppe »Musiklehrer, Organisten und Chordirigenten« des Deutschen Musiker-Verbandes* fand im Januar in Berlin statt. Nach einem aufschlußreichen Referat über »Staatsaufsicht und Musikunterricht« gelangte eine Entschließung einstimmig zur Annahme, in der auf die gegenwärtig noch außerordentlich unbefriedigenden Verhältnisse im Musiklehrwesen hingewiesen und *die Schaffung einer reichsgesetzlichen Grundlage für die gleichmäßige Regelung des Musikunterrichtswesens in allen Ländern* gefordert wird.

Das diesjährige *Mozart-Fest in Würzburg* ist für die Zeit vom 23. bis 30. Juni angesetzt worden. Die musikalische Oberleitung hat *Hermann Zilcher* übernommen.

Das nächste (6.) Reger-Fest findet unter Leitung von *Paul Scheinpflug* vom *7.* bis *10. Juni in Duisburg* statt, gemeinsam veranstaltet von der Max Reger-Gesellschaft und der Stadt Duisburg.

Der *Deutsche Sängerbund*, der *Deutsche Arbeitersängerbund* und der *Reichsverband gemischter Chöre Deutschlands* haben sich zu einer *»Arbeitsgemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen«* zusammengeschlossen. Der Musikreferent im Preußischen Kultusministerium hat den Vorsitz übernommen.

Im *Haag* (Holland) hat sich eine *»Studiengruppe für moderne Musik«* gebildet. Zweck dieser Gruppe ist eine kräftigere Aktion für Verbreitung der modernen Musik, als sie das öffentliche Musikleben augenblicklich erlaubt.

* * *

Internationaler Schubert-Preis. Wie unseren Lesern erinnerlich sein wird, hat die *Columbia Graphophone Company Preise* von insgesamt 20 000 Dollars für *sinfonische Werke* ausgesetzt, die aus Anlaß des *hundertsten Todestages von Franz Schubert* während einer großen internationalen Schubert-Feier zur ersten Aufführung gelangen sollen. Die Preise sind bei dem Bankhaus J. P. Morgan in Neuyork hinterlegt. Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W 8, Wilhelmstr. 57/58*, die die Durchführung des Wettbewerbs für die Zone Deutschland und Holland übernommen hat und von der die Wettbewerbsbedingungen zu erhalten sind, teilt uns mit, daß für die von ihr bearbeitete Zone *Max v. Schillings, E. N. v. Reznicek, Ernst Wendel, Hermann Bischoff* und *Johann Wagenaar* das Preisrichteramt übernommen haben. Der *Einreichungstermin* ist *bis zum 30. April d. J. verlängert*. Später eingehende Sendungen können nicht berücksichtigt werden.

Das *Schubert-Jahr 1928* wurde *in der Sylvesternacht in besonders feierlicher Weise in Wien eingeleitet.* Um die Mitternachtsstunde läuteten die Glocken der Lichtenthaler Schubert-Kirche, worauf von der Schubert-Orgel Schubert-Kompositionen ertönten. In zahlreichen Wiener Kirchen wurde das Gedächtnis des Meisters in eindrucksvoller Weise, zumeist durch Aufführung seiner Deutschen Messe, gefeiert.

Die Stadt Wien wird das *Sterbehaus Franz Schuberts* in der Kettenbrückengasse käuflich erwerben, um die Wohnung Schuberts und die anstoßenden Zimmer *zu einem Schubert-Museum* umzuwandeln, das im Rahmen der offiziellen Jahrhundert-Festlichkeiten eröffnet werden wird.

Die im Jahre 1838 vom Frankfurter Liederkranz ins Leben gerufene *Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M.*, die die *Unterstützung musikalischer Talente* behufs Ausbildung in der *Kompositionslehre* bezweckt, beabsichtigt, zum *1. Oktober ein neues Stipendium* zu vergeben. Alles Nähere ist beim Sekretär des Verwaltungsausschusses *B. Adolph Anthes, Sternstraße 28*, zu erfragen. Meldungen müssen bis zum 31. März 1928 erfolgt sein.

An die Öffentlichkeit wendet sich der *Aufruf* eines Komitees mit ersten Münchener Namen, wie Geheimrat Karl v. Amira, S. v. Hausegger, H. W. v. Waltershausen, Geheimrat Dr. v. Borsch, Professor August Schmidt-Lindner, Professor Dr. Felix v. Kraus, *zur Unterstützung der Münchener Akademie der Tonkunst.* Die Hochschule ging durch die Inflation des Vermögens ihrer Stipendienfonds verlustig, die Fonds müssen wieder aufgefüllt werden. Zu diesem Zweck hat sich die Gesellschaft *»Freunde der Staatlichen Akademie der Tonkunst, Hochschule für Musik«* gebildet. Die Gesellschaft sucht ihre Ziele zu erreichen durch Veranstaltung von Konzerten und Vorträgen sowie durch Sammlung und Bereitstellung von Geldmitteln. Die Geldmittel werden durch einmalige Zuwendungen oder durch jährliche Beiträge der Mitglieder aufgebracht. Der jährliche Mindestbeitrag ist für Einzelpersonen 10 Mk. und Personenverbände 25 Mk.

Bei dem *Preisausschreiben* des Preußischen Provinzialsängerbundes *zur Gewinnung eines Ostpreußen-Chores* mit streng heimatlichem Text und von in Ostpreußen gebürtigen Ton-

dichtern vertont, sind insgesamt 85 Kompositionen eingelaufen. Das Preisrichterkollegium konnte sich aber zur Verteilung eines ersten Preises nicht entschließen, weil vier gleichwertige Kompositionen eingegangen waren, und hat dementsprechend den ersten Preis in vier Teile geteilt. Die *vier Preisträger* sind Musikdirektor *Franz Notz*, Insterburg, *Alfred Binneweiß*, Kontrabassist, Königsberg, Musikdirektor *Prümers*, Herne, Dr. *Fr. Walter*, Berlin.

Ein *Preisausschreiben* veranstalten die »Musikblätter des Anbruch« *(Wien I, Karlsplatz 6)*. Um dem lähmenden Mangel an brauchbaren modernen Opernbüchern abzuhelfen, setzt die Zeitschrift zwei *Preise* von je 1000 Mark *für abendfüllende Opern* aus. Der Verlag der Universal-Edition wird die preisgekrönten Bücher in Verlag und Vertrieb nehmen. Der Jury gehören an: *Paul Bekker, Franz Schreker, Ernst Křenek, Robert Heger, Lothar Wallerstein, Paul Stefan* und Direktor *Emil Hertzka*.

Alle vier Jahre veranstaltet *Paris* unter den französischen Musikern einen *Wettbewerb für das beste Chorwerk mit Soli, Chor und Orchester*. Ein Preis von 10000 Frcs. ist ausgesetzt. Die Kosten der Aufführung trägt die Stadt Paris. In diesem Jahr haben sich 22 Bewerber gemeldet. Die Jury setzt sich aus Vertretern der alten Generation, wie *Charpentier, Pierné, Bruneau*, zusammen.

Ein neuer Orgeltyp ist durch den Bau zweier Instrumente in Altona und in Brieg (Schlesien) geschaffen, der von *Hans Henny Jahnn* disponiert und von *E. Kemper und Sohn* (Lübeck) ausgeführt wurde. Bei der Einweihung der Altonaer »Klopstock-Orgel« erwies sie sich als eine überzeugende Lösung der Orgelbauprobleme, die die beiden großen Orgeltagungen von Hamburg (1925) und Freiburg (1926) aufgeworfen hatten.

Die Evang. Kirchenmusikschule stellt einen neuen Schultyp dar für die Ausbildung von Kirchenmusikern in ländlichen und kleineren städtischen Gemeinden; sie will zugleich eine sichere Grundlage für das Hochschulstudium bieten. Das erste Institut wurde vom Landeskirchenamt Kiel in *Eckernförde* gegründet; nach dessen Muster entstanden die Schulen: Leipzig, Aschersleben, Königsberg und Breslau.

In *Baden-Baden* soll nach den Entwürfen von Professor *Haiger* (München) ein *Konzert-Festspielhaus* errichtet werden.

Königliche Oper in Rom ist der für das Teatro Costanzi nach seiner Erwerbung durch den *Staat* gewählte Titel. Allerdings brachte die Ankündigung der Eröffnung eine Enttäuschung hinsichtlich der Betriebsform. Man hatte angenommen, diese werde staatlich oder sonst gemeinnützig sein. Statt dessen ist die Königliche Oper dem Privatimpresario Scotto verpachtet worden, und nicht einmal der erste Kapellmeister *Marinuzzi* hat Befugnisse und Titel eines Generalmusikdirektors erhalten. Auch der Spielplan leidet an Programmlosigkeit. Das Ausland ist z. B. vertreten durch Carmen und ein Ballett von Strawinskij mit Ausschluß der deutschen Musik. Die Neuheiten sind die üblichen der laufenden Spielzeit (Zandonai, Wolf-Ferrari, Pizzetti). Ob es sich gelohnt hat, *dafür* Millionen auszugeben, daß, wie die Presse hervorhebt, jeder Künstler in seiner Garderobe ein Bad und der Zuschauerraum besondere Rauchzimmer hat, muß die Zukunft lehren. *M. C.*

* * *

75 Jahre Bechstein: Die Firma *C. Bechstein* hat zu ihrem Jubiläum ein Bechstein-Bilderbuch geschaffen, das Kunde gibt von dem einstigen Aufschwung und der heutigen Weltbedeutung der Firma. Nicht nur namhafte Fachpianisten, die mit dem Bechstein-Flügel ihren Ruf gründeten und bestätigen, und zahlreiche Musikliebhaber aller Erdteile, auch Männer, die der Geschichte bereits angehören, werden hier als Zeugen für die Güte des Fabrikates angerufen. Hans v. Bülow, von dem das Archiv des Hauses Bechstein noch 250 unveröffentlichte Briefe besitzt, gehört zu ihnen; Wagner, von dem ein Brief wiedergegeben wird, Liszt und Busoni schließen sich an. Neben der Hauptforderung der Tonschönheit wird auf die äußere Gestaltung des Flügels Wert gelegt. Die Abbildungen von Privaträumen und Konzertsälen zeigen, wie versucht wird, einen jeweilig passenden Stil des Flügelbaues auch in architektonischer Hinsicht zu finden. Der Bechstein im Stil Ludwigs XV. mit Gold, Malereien und Handschnitzereien ist das Gegenstück etwa zum modernen glatten, massiven Bechstein-Welte-Flügel oder zu den vier Bechstein-Flügeln mit den »Piano-Kiddies«. Ein Stück »Geschichte des Klaviers und des Konzertes« ist dieses mit herrlichen Bildern ausgestattete Bechstein-Buch. *Pr.*

Die theologische Fakultät der Universität *Leipzig* hat Professor Dr. phil. h. c. *Karl Straube* ehrenhalber zum *Doktor der Theologie* ernannt.

Willem Mengelberg wurde von der *Columbia-Universität* in *Neuyork* die Würde eines *Dr. h. c. der Musik* verliehen.
Musikdirektor *Ulrich Hildebrand* in Stettin wurde wegen seiner Verdienste um die evangelische Kirchenmusik von der *Universität Greifswald* zum *Ehrendoktor der Theologie* ernannt.
Wilhelm Furtwängler, der bei der *New York Philharmonic Society* ab 1928 für drei Jahre verpflichtet ist, hat die Gesellschaft gebeten, *seinen Vertrag für die Saison 1928/29 nicht in Kraft treten zu lassen.*
Erich Kl iber hat anläßlich der für April bevorstehenden Wiedereröffnung des Opernhauses Unter den Linden seinen *diesjährigen Kontrakt*, der ihn zum dritten Male nach *Südamerika* verpflichtete, *rückgängig gemacht.*
Zu Intendanten wurden gewählt: *Karl Lustig-Prean* an das *Stadttheater in Augsburg* und *Herbert Maisch* (Koblenz) an das *Stadttheater in Erfurt.* — Als Nachfolger Lothar Wallersteins ist *Hans Esdras Mutzenbecher* (Darmstadt) zum *Oberspielleiter der Frankfurter Oper* verpflichtet worden. — *Karl Maria Zwißler* (Brünn) geht als erster Kapellmeister und musikalischer Oberleiter an die *Städtische Oper Düsseldorf.*

AUS DEM VERLAG

Ein seltenes Jubiläum ist in diesem Jahr im deutschen Musikalien-Verlag zu verzeichnen: das *hundertjährige Bestehen der Musik-Bibliographie*, die im Jahre 1828 von *C. F. Whistling* begründet wurde und seit dem Heft Juli-August 1830 bei *Friedrich Hofmeister in Leipzig* verlegt ist.
Geheimrat *Henri Hinrichsen*, der Inhaber des Musikverlages *C. F. Peters in Leipzig*, feierte am 5. Februar seinen 60. *Geburtstag*. Geheimrat Hinrichsen ist seit 1894 Teilhaber und seit 1901 Alleininhaber der Firma.
Der *Steingräber-Verlag in Leipzig* beging am 1. Januar die Feier seines *50jährigen Bestehens.*
Im *Staatsverlag in Moskau* erscheint demnächst »Schubert und seine Zeit« von *Eugen Braudo*, das erste russische Schubert-Buch, das von dem Einfluß des Meisters auf die russische Musik und das Musikleben handelt.
Unter der Redaktion des Musikhistorikers Dr. *Erich H. Müller* in Dresden erscheint ein *Deutsches Musikerlexikon*, das Biographien aller lebenden Musiker, Komponisten, Musikschriftsteller, Sänger, Sängerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen Deutschlands und des deutschsprachigen Auslands enthalten soll. Die Aufnahme erfolgt *kostenlos*. Um der erwünschten Vollständigkeit so nahe als möglich zu kommen, richtet Dr. Müller an alle Musiker die Bitte, sofern sie noch keinen Fragebogen erhielten, sich umgehend an ihn zu wenden *(Dresden-A. 19, Schließfach 30)*.
Im Verlag von *Franz Weber, Berlin*, erscheint eine Neuausgabe des *Notenheftes zum Wernigeroder Kommersbuch* (4. Auflage), herausgegeben vom Akademischen Verein Hütte. Fast 500 Melodien sind in geschickter Bearbeitung durch *Hugo Berger* aufgezählt. Über das Vereinsleben hinaus kommt dem Liederband eine Bedeutung für die Volksmusikpflege zu.

TODESNACHRICHTEN

BUDAPEST: Eine der bekanntesten Persönlichkeiten im ungarischen Musikleben, der ehemalige Direktor des königl. Opernhauses und des Nationalkonservatoriums, Dr. *Aurel Kern*, ist gestorben. Kern hatte sich auch als Komponist, Musikkritiker und Übersetzer von Operntexten einen Namen erworben.
DÜSSELDORF: Musikdirektor *Mathieu Neumann*, Komponist und Leiter mehrerer Chöre im Rheinland und in Westfalen, ist bei einer Chorprobe einem Schlaganfall erlegen.
EISLEBEN: Kapellmeister *Ferdinand Neisser*, der sich besonders durch die Einführung der deutschen Musik in Finnland verdient gemacht hat, ist 62jährig verschieden.
LÜBECK: Die ausgezeichnete Pianistin, *Alma de Glimes*, eine Enkelin Heinrich Marschners, starb im Alter von 77 Jahren.
NEAPEL: Der Dekan der italienischen Pianisten, *Costantino Palumbo*, ist mit 85 Jahren verschieden. Als Schüler Mercadantes wurde er von Rossini in Paris und Thalberg in Neapel in die Konzertlaufbahn eingeführt. 1873—1900 leitete er die Klavierklasse am Konservatorium. Er ist auch als Komponist hervorgetreten.
ROM: Hier verstarb, 68jährig, der Vizepräsident der Musikakademie von Santa Cecilia, Professor *Raffaele Terziani*. Er leitete die Orchesterkonzerte der Akademie von 1895 bis 1910. Unter seinen Kompositionen ist die preisgekrönte Trauermesse für den ersten Jahrestag der Ermordung König Umbertos zu nennen.
WÜRZBURG: Der Komponist und langjährige Direktor des Würzburger Konservatoriums, Hofrat *Max Meyer-Olbersleben*, ist gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Becce, Giuseppe: Casanova-Suite. Bote & Bock, Berlin.
Flament, Edouard: Rolla. 3. tableau symphon. Lemoine, Paris.
Henning, Max: op. 51 Faschingsbilder. Suite. Friede, Berlin.
Jerger, Wilhelm (Wien): Sinfonie (d) noch ungedruckt.
Mjaskovskij, N.: op. 26 8. Sinfonie. Univers.-Edit., Wien.
Rijsager, Knudage: Variationer over et thema af Mezangeau. Hansen, Kopenhagen.
Spendiarow, A.: op. 23 Esquisses de la Crimée. II. Série. Russ. Staatsverlag, Moskau; Univers.-Edit., Wien.
Toch, Ernst: op. 42 Komödie. Schott, Mainz.

b) Kammermusik

Dalberg, Nancy (Kopenhagen): op. 20 Streichquartett Nr. 3 noch ungedruckt.
David, Karl Heinr. (Zollikon, Zürich): Streichquart. Nr. 3; Streichsextett noch ungedruckt.
Jerger, Wilhelm (Wien): Suite im alten Stil f. 13 Bläser noch ungedruckt.
Lilge, Hermann: op. 16 Suite f. Fl. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Müller, Sigfr. W.: op. 13 Divertimento f. Klar., 2 V., Br. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Niemann Gottfried, Dr. phil. (Wustrow, Mecklenburg): Suiten f. V. u. Klav. noch ungedruckt.
Ove, Harry: op. 10 Variations and fugue on a theme by L. van Beethoven f. 2 Pianos, 4 hands. Neldner, Riga.
Schirinskij, W.: op. 8 II. Quatuor à cordes. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edition, Wien.
Shitomirskij, A.: op. 3 Quatuor à cordes (e). Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edition, Wien.
Webern, Anton: op. 20 Trio f. Geige, Br. u. Vc. Univers.-Edition, Wien.

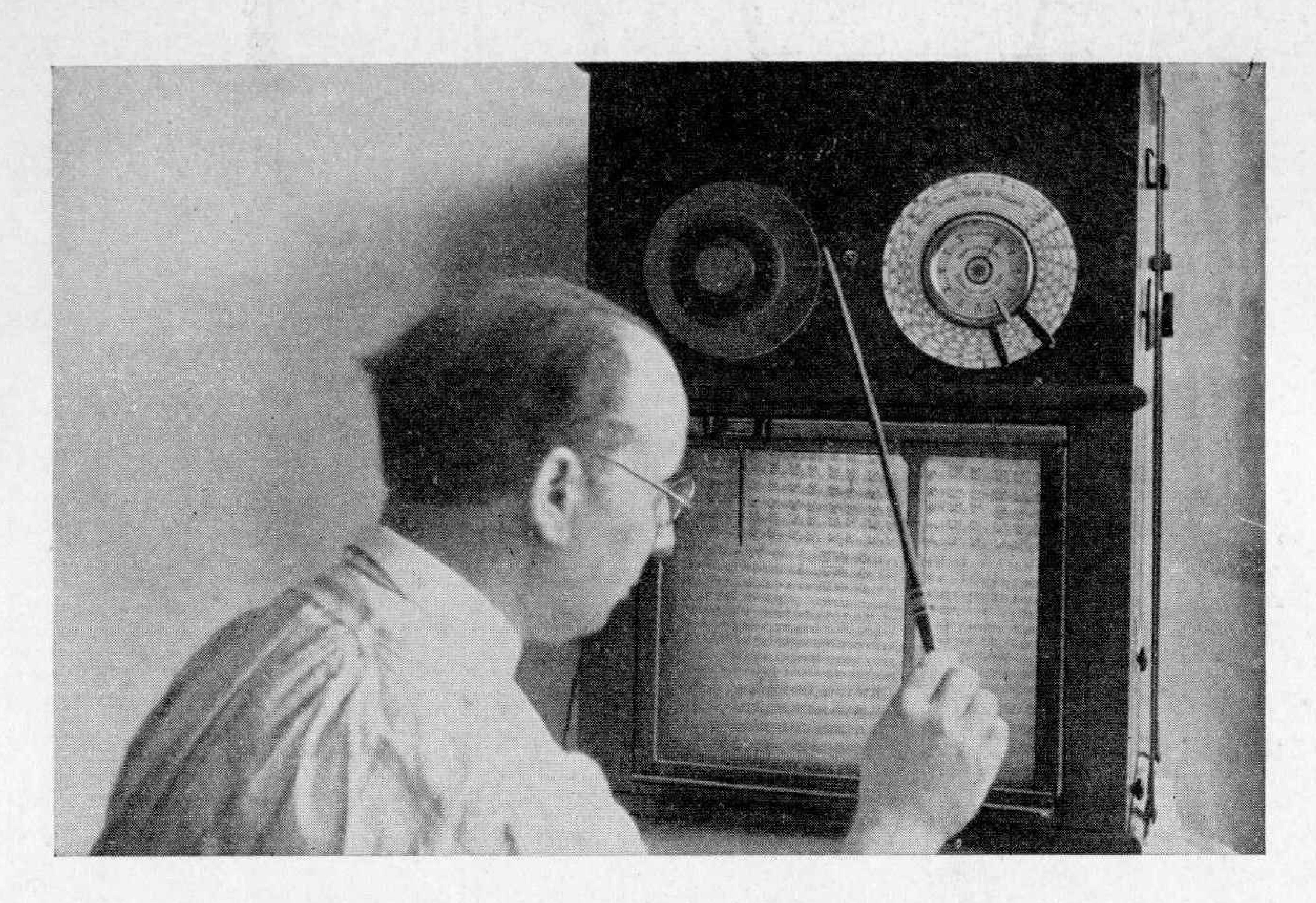
c) Sonstige Instrumentalmusik

Alexandrow, Anatol: op. 27 Trois pièces p. Piano. Russ. Staats-V., Moskau; Univers.-Edition, Wien.
Ambrosius, Herm.: op. 51 Konzert f. Pfte. u. Orch. M. Brockhaus, Leipzig.
Bost-Siefert, Ed.: Diurnes et Nocturnes p. Piano. Magasin musical, Paris.
Büttner, Max: op. 14 Improvisationen f. Tromp. u. Pfte.; op. 30 Improvisation f. Horn u. Pfte. Merseburger, Leipzig.
Casella, Alfredo: Scarlattiana. Divertimento su musiche di Dom. Scarlatti p. Pfte. e picc. orch. Univers.-Edition, Wien.
Chavanne, Henri: 25 Etudes de virtuosité p. le cornet ou la trompette. Evette, Paris.
Dahl, Viking: op. 28 Suite f. Piano. Standard-Edit., Varberg.
Daniel, Raoul: Le travail journalier des gammes et des arpèges, enseignement rationnel et moderne du violon. Gallet, Paris.
Engelmann, Joh.: op. 28 Fantasie, Passacaglia und Fuge üb. d. Namen Bach f. Org.; op. 31 Nr. 1 Chaconne f. V. allein. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Goldschmidt, Berthold: op. 10 Sonate f. Pfte. Univers.-Edition, Wien.
Harsanyi, Tibor: Six pièces courtes p. Piano. Heugel, Paris.
Heller, Heinrich: Lehre der Flageolett-Töne f. V. Heft 1—7. Simrock, Leipzig.
Jesinghaus, Walter: op. 14 Suite p. Pfte. Hug, Leipzig.
Laparra, Raoul: Suite p. Piano. Heugel, Paris.
—: Pièces Espagnoles à danser p. Piano. Choudens, Paris.
Mille, Karl: Elegie f. Englisch Horn u. Pfte. Merseburger, Leipzig.
Nestoroff, Heraklit: op. 4 Episoden f. Pfte. Doblinger, Wien.
Niemann, Gottfried (Wustrow, Mecklenb.): Musikal. Stimmungen f. Klav. noch ungedruckt.
Schultz, Willi: Bunte Tänze aus Pommern. Klav.-Satz v. Rich. Gabriel. Teubner, Leipzig.
Torjussen, Trygoe: op. 31 Zwei Charakterstücke f. Pfte. Schott, Mainz.

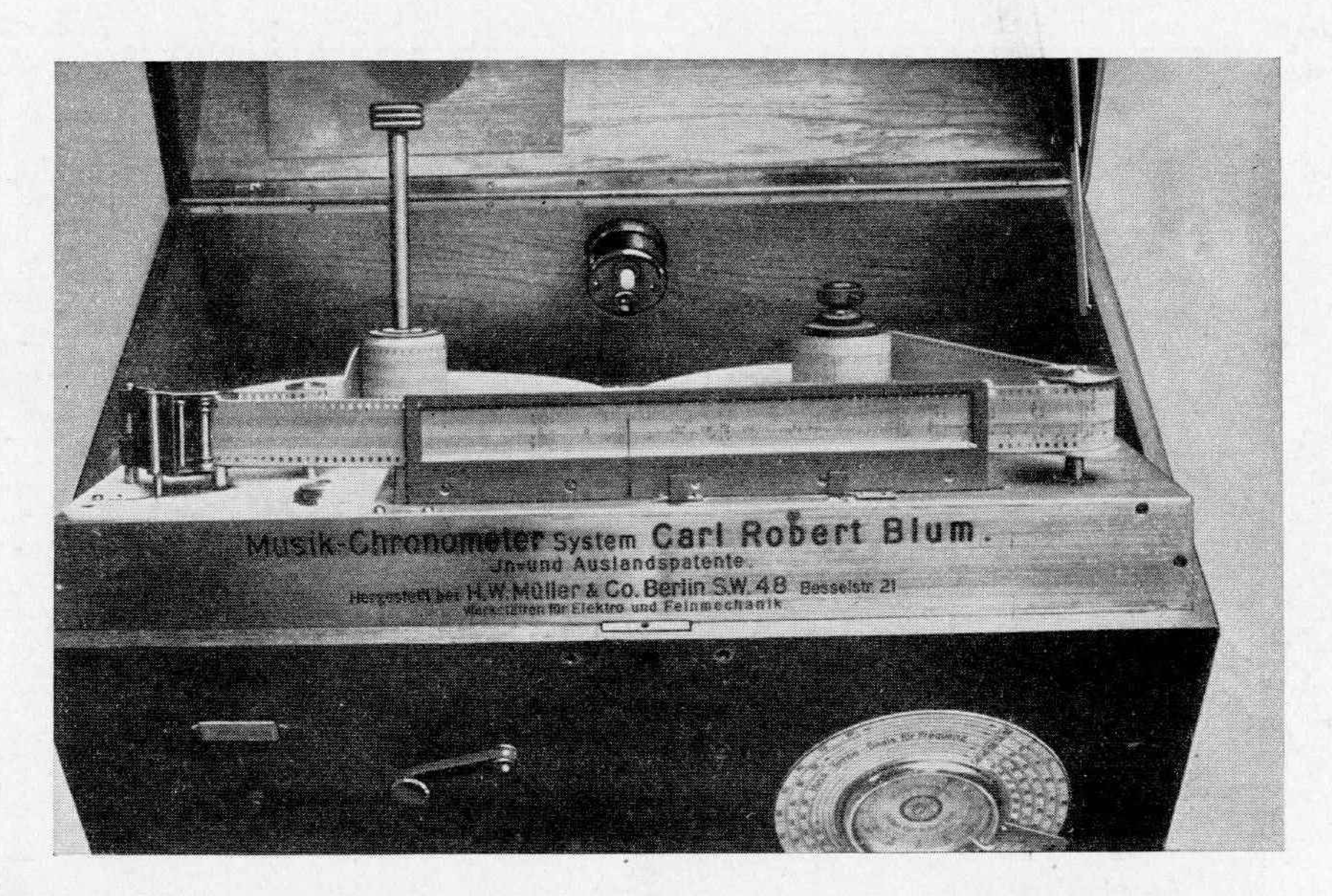
Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für »Musikerziehung«, »Mechanische Musik« und »Echo der Zeitschriften«: Dr. Eberhard Preußner, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

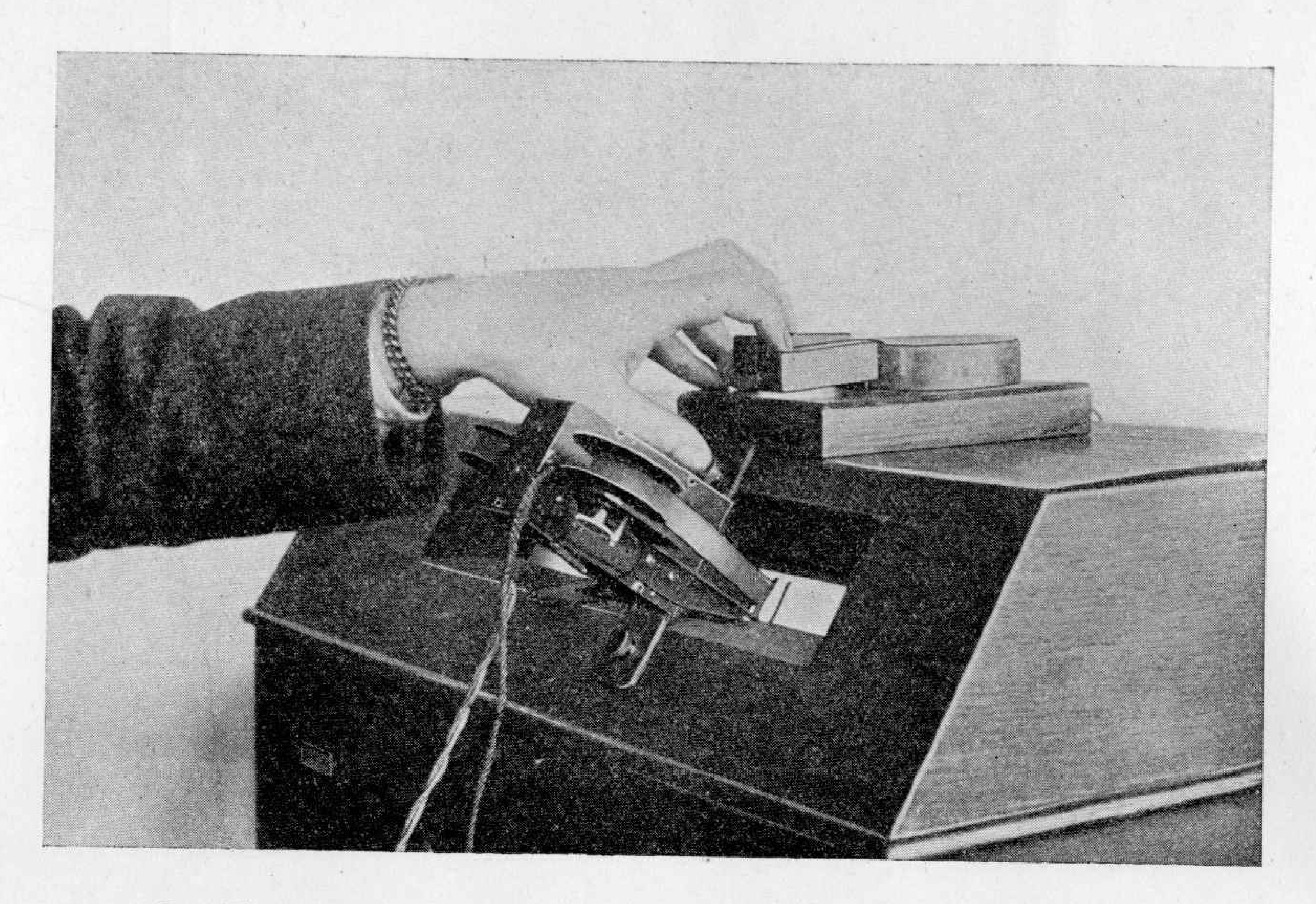


Carl Robert Blum dirigiert nach dem laufenden Notenband seines Musik-Chronometers, bei dem die Partitur projektiv am Dirigenten im Original-Zeitmaß des Komponisten vorüberzieht

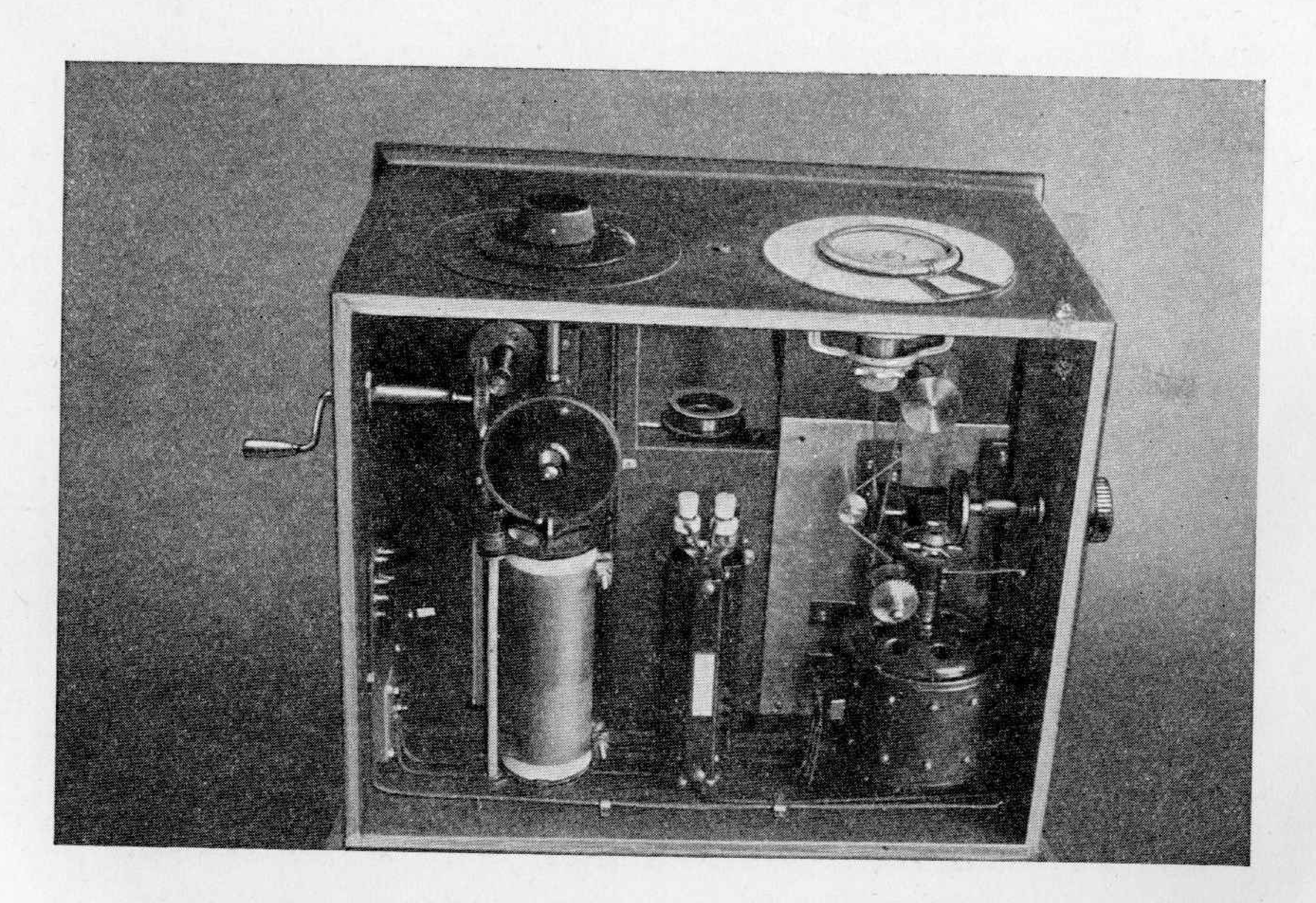


Das geöffnete Musik-Chronometer. Auf dem Notenband ist der Anfang der Musik Hanns Eislers für den Ruttmann-Film erkennbar

Photo: Copyright by Alexander Bengsch, Berlin



Der Rhythmograph Carl Robert Blums, ein am Musik-Chronometer anzubringendes Hilfsinstrument, das die »Rhythmogramme« und nach diesen die Laufnotenbänder herstellt

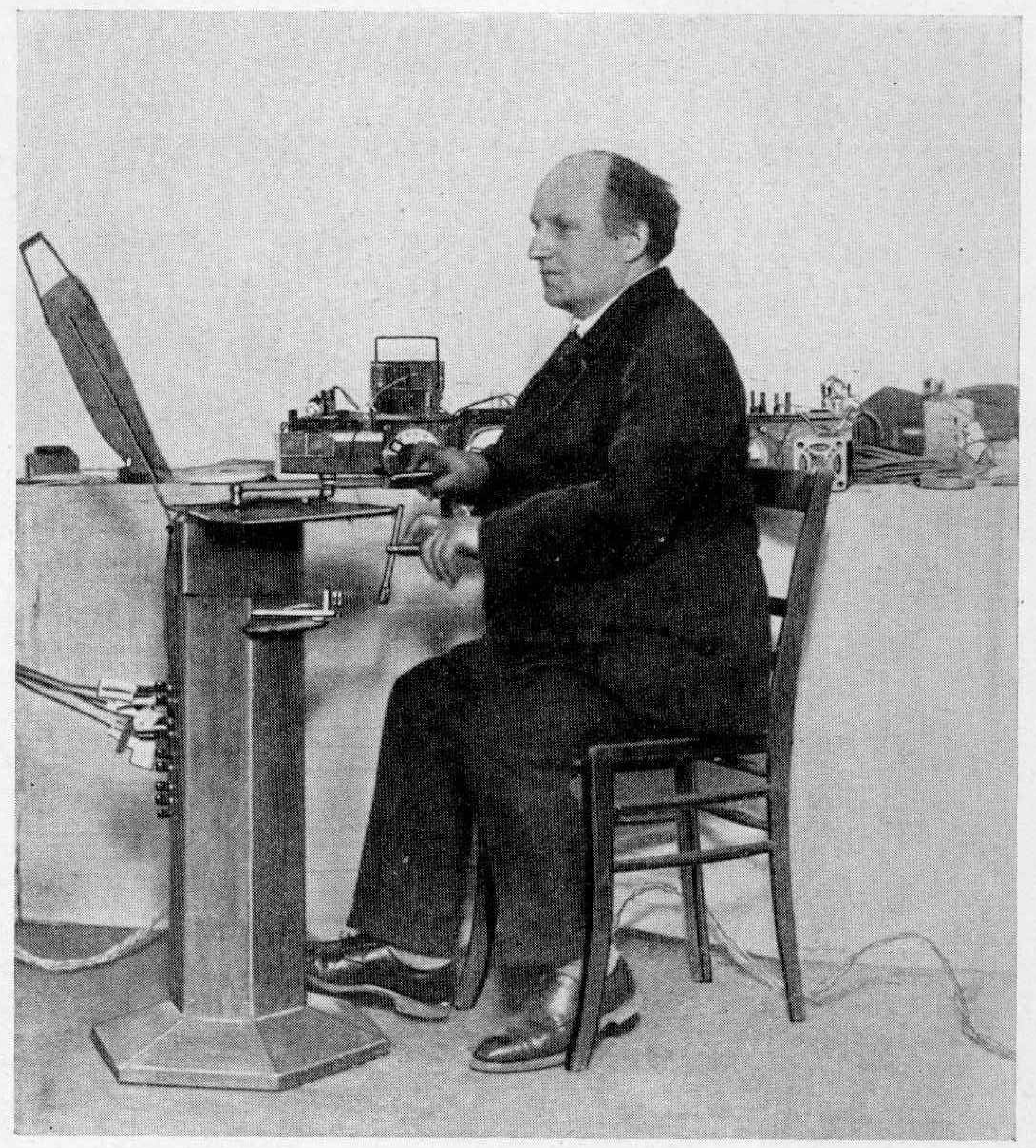


Einblick in das Musik-Chronometer, der rechts unten den Sekundär-Motor, den inneren Teil des Synchron-Aggregats, zeigt



Dr. P. Wolff, Frankfurt a. M.

Leo Theremin vor seiner »Vox«



Copyright Atelier Stone, Berlin

Jörg Mager an seinem »Sphärophon«



Hans Ruckers-Cembalo



Carl Maria von Webers Flügel

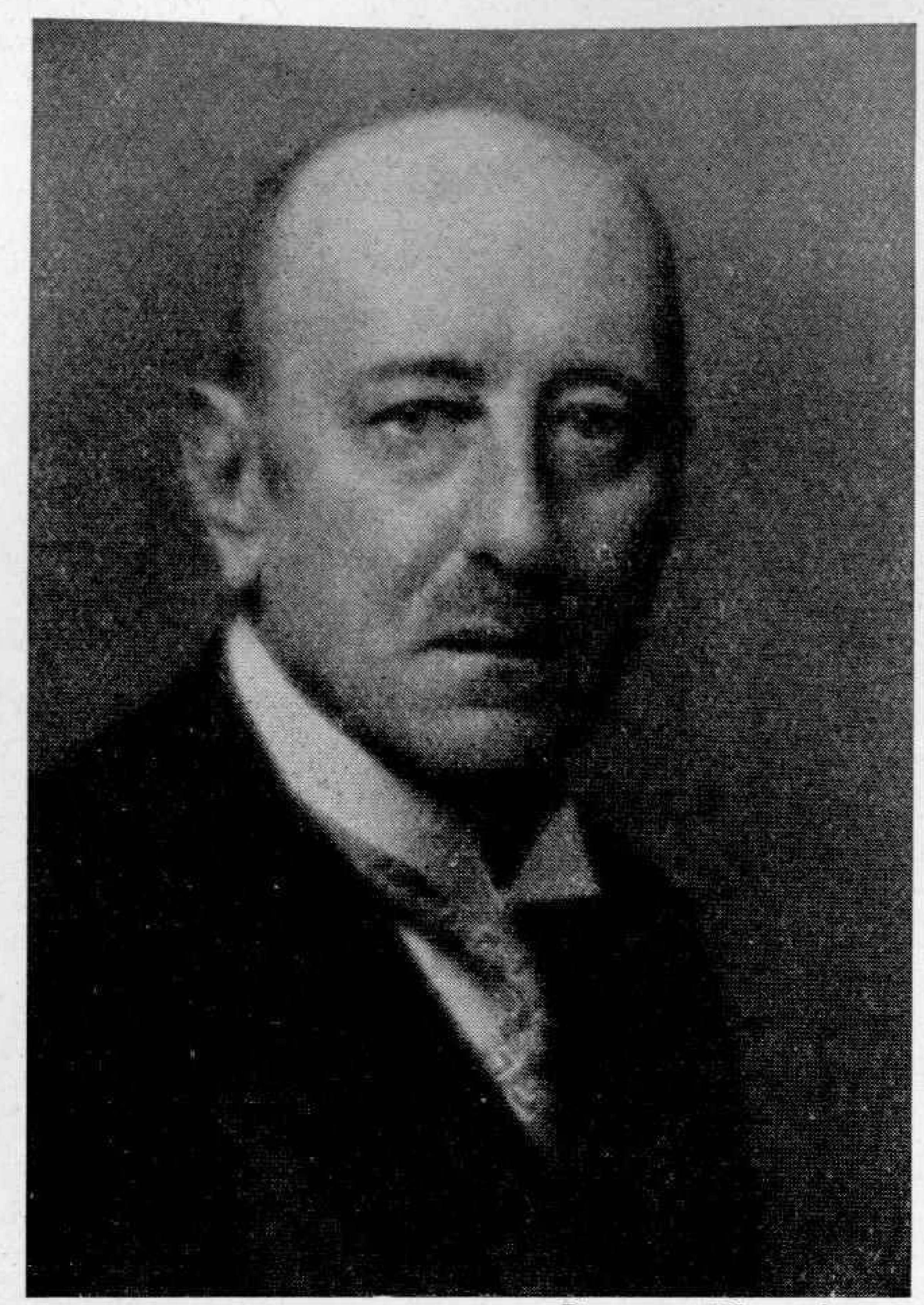


Das Amar-Quartett

Maurits Frank — Walter Caspar

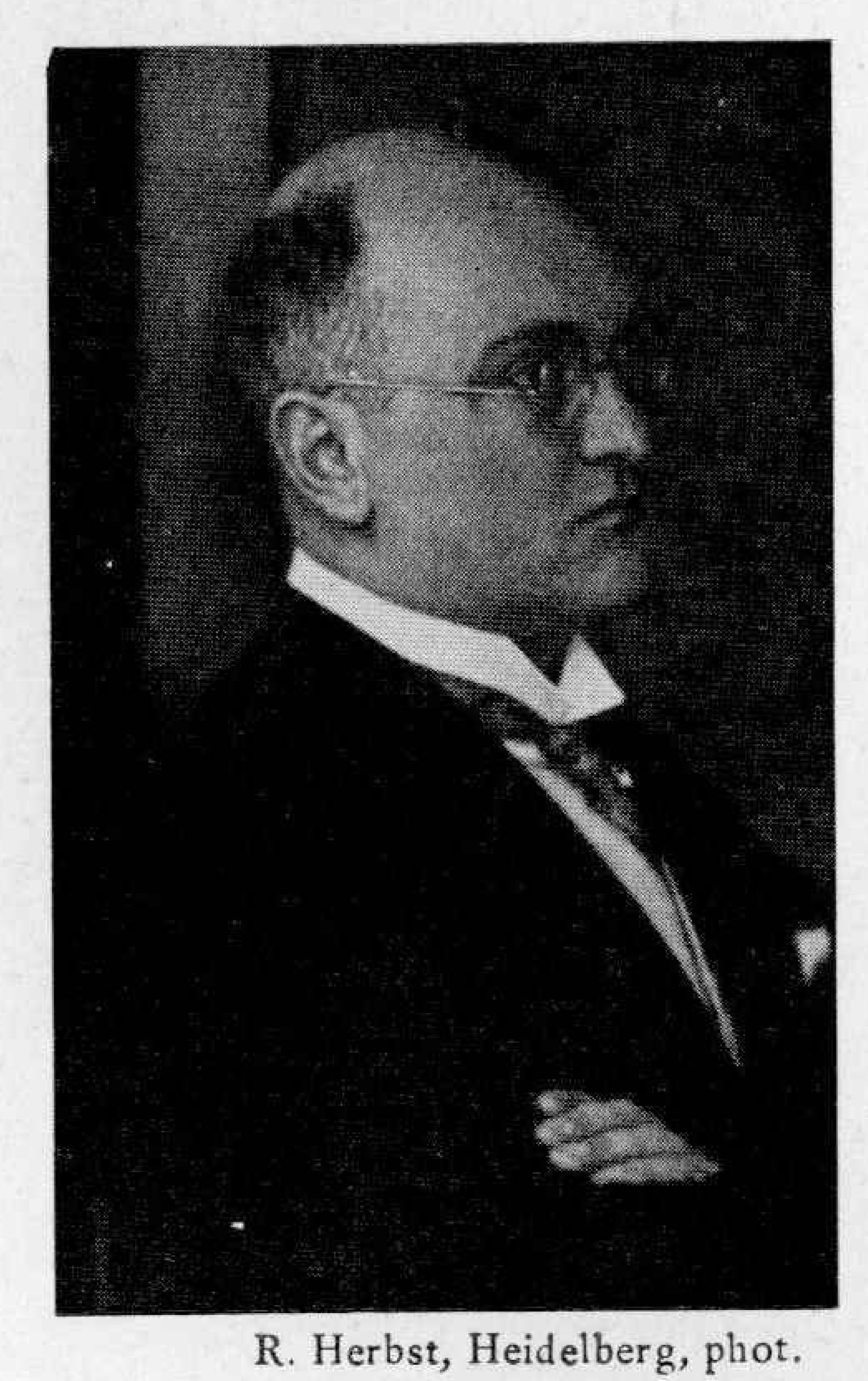
Paul Hindemith — Licco Amar

Zeichnung von Rud. W. Heinisch — Besitzer: Heinrich Burkard



Pietzner, Wien phot.

Hermann Abert †



R. Herbst, Heidelberg, phot.

Hans Joachim Moser



Carl Thiel

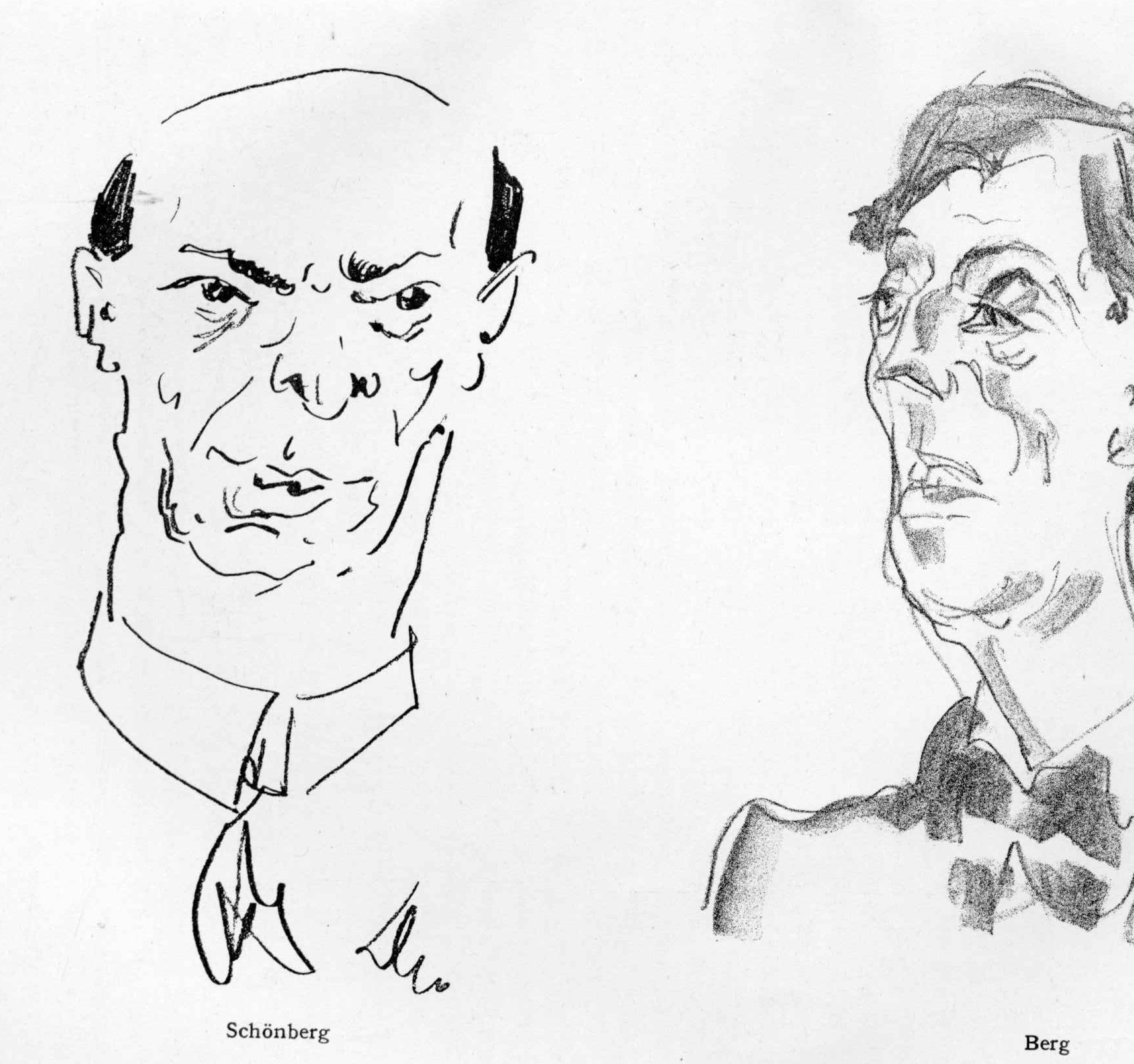


Pfitzner



Strauß

Karikaturen von B. F. Dolbin



Schönberg

Berg

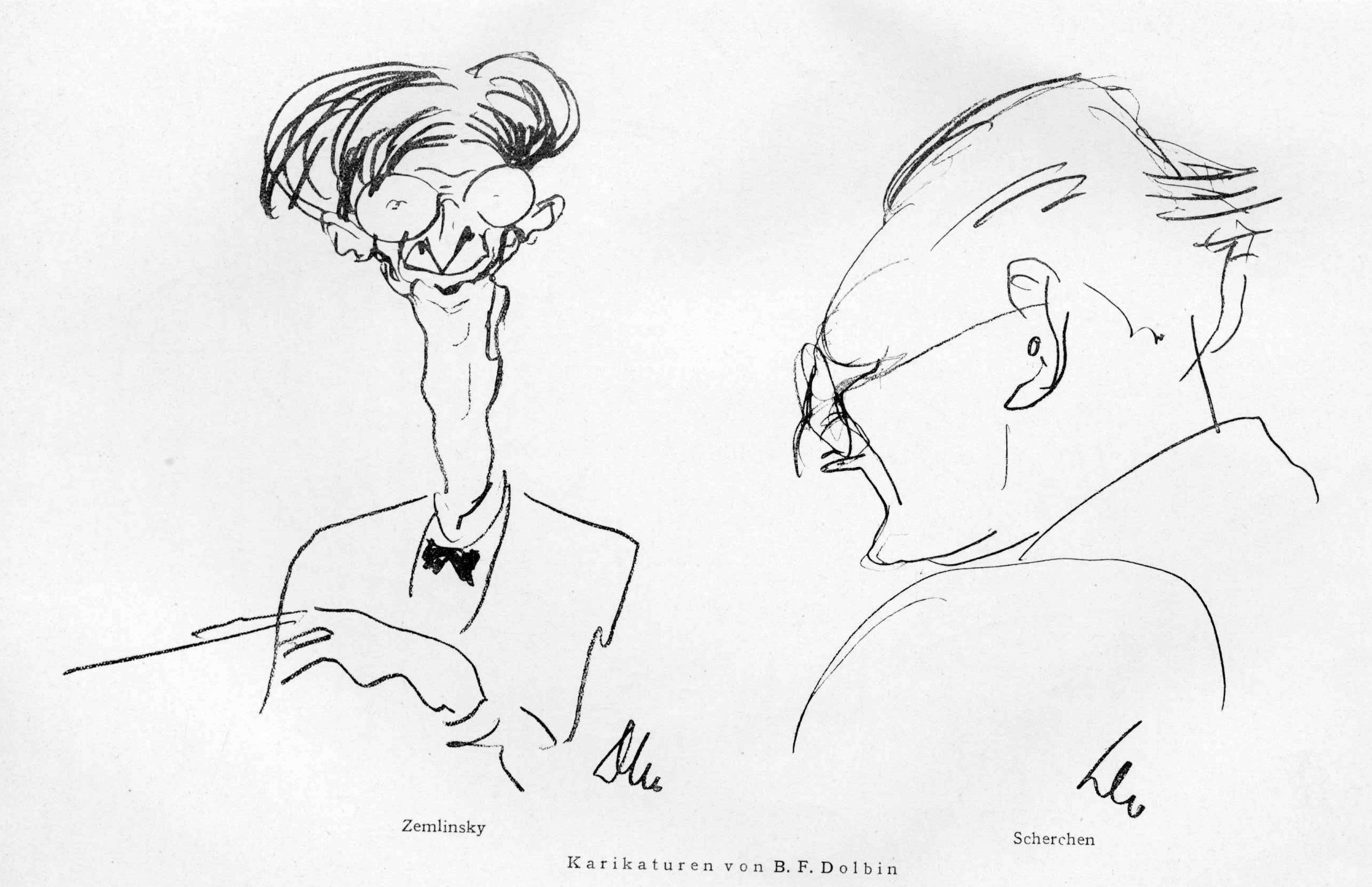
Karikaturen von B. F. Dolbin



Schalk

Kleiber

Karikaturen von B. F. Dolbin



Zemlinsky

Scherchen

Karikaturen von B. F. Dolbin



Japanische Tsuzumi
(Handtrommel)



Japanische Shakuhachi
(Langflöte)



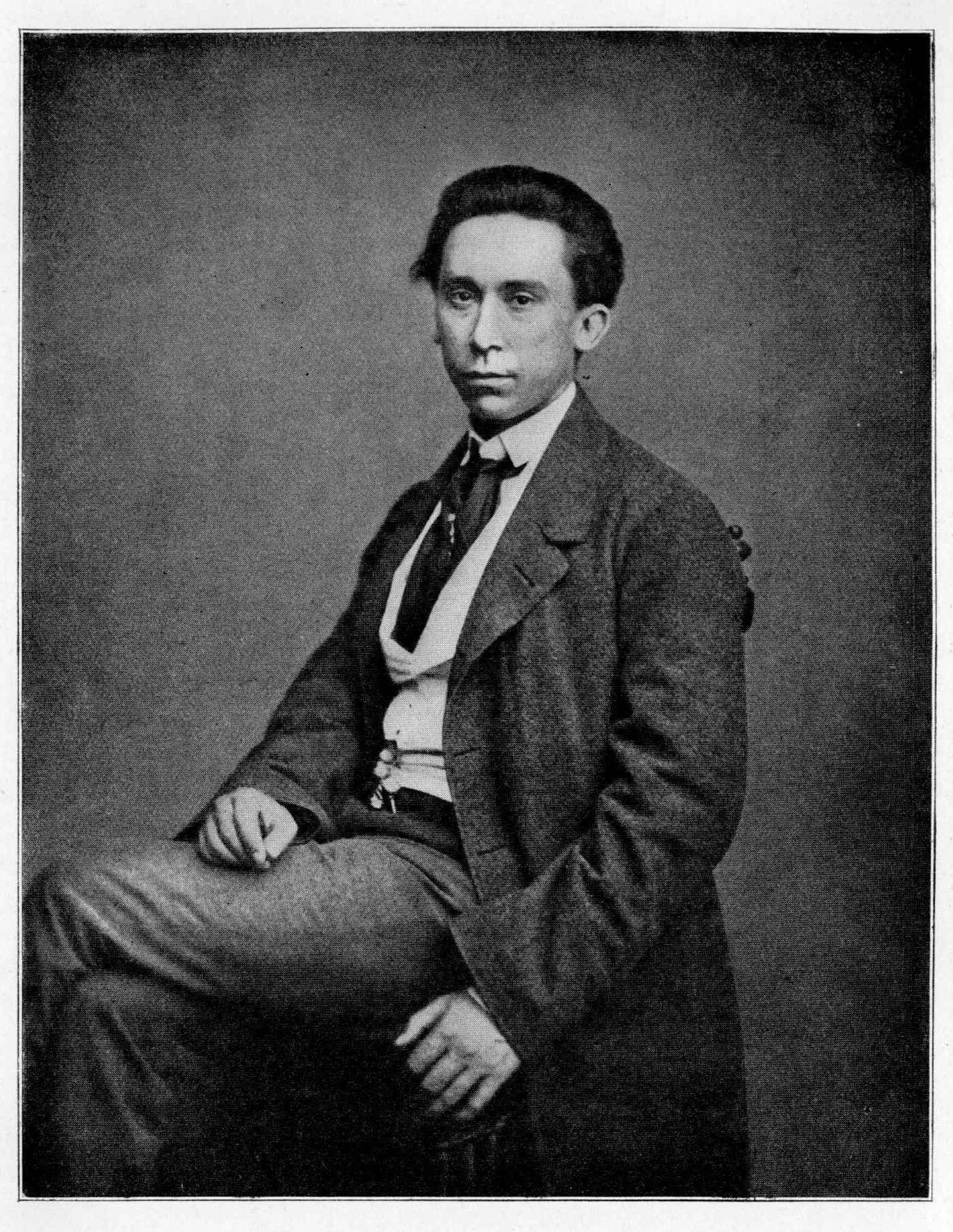
Das Takarazuka-Sinfonieorchester



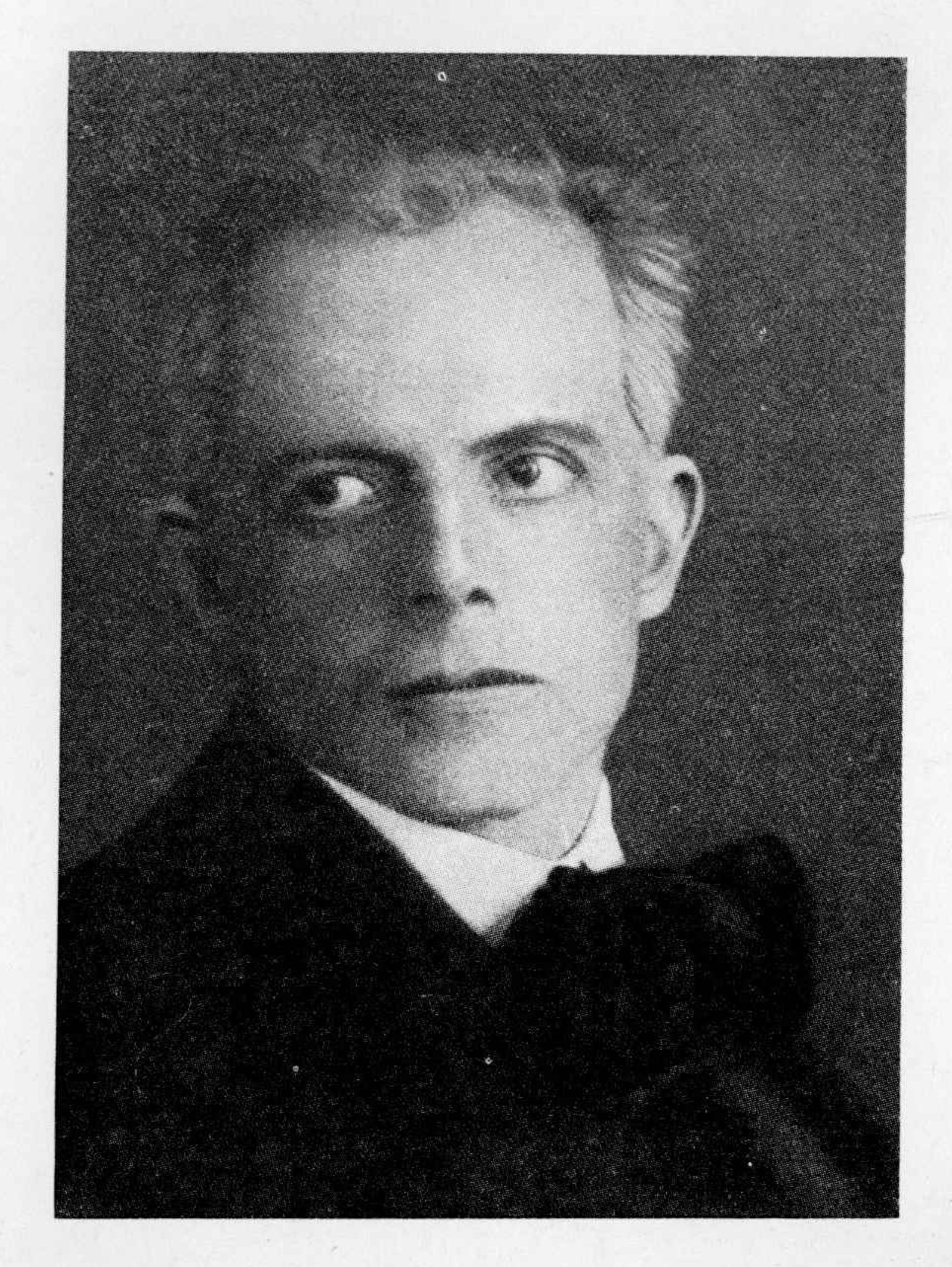
Japanische Musikerinnen
links eine Koto-, rechts eine Shamisen-Spielerin



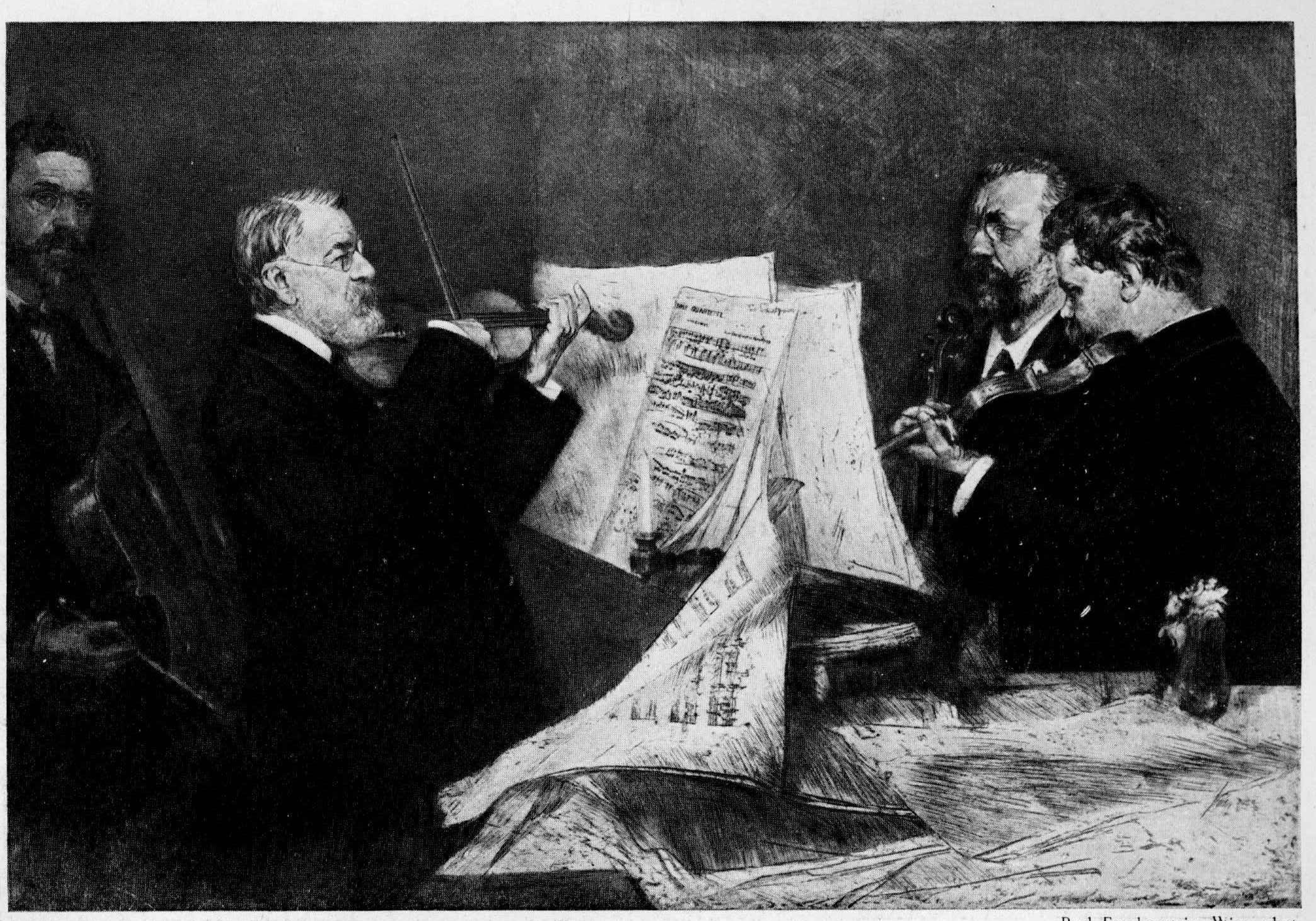
Japanisches Vaganta-Orchester



Julius Stockhausen
während seiner Bühnensängerzeit
(Mannheim 1852/53)

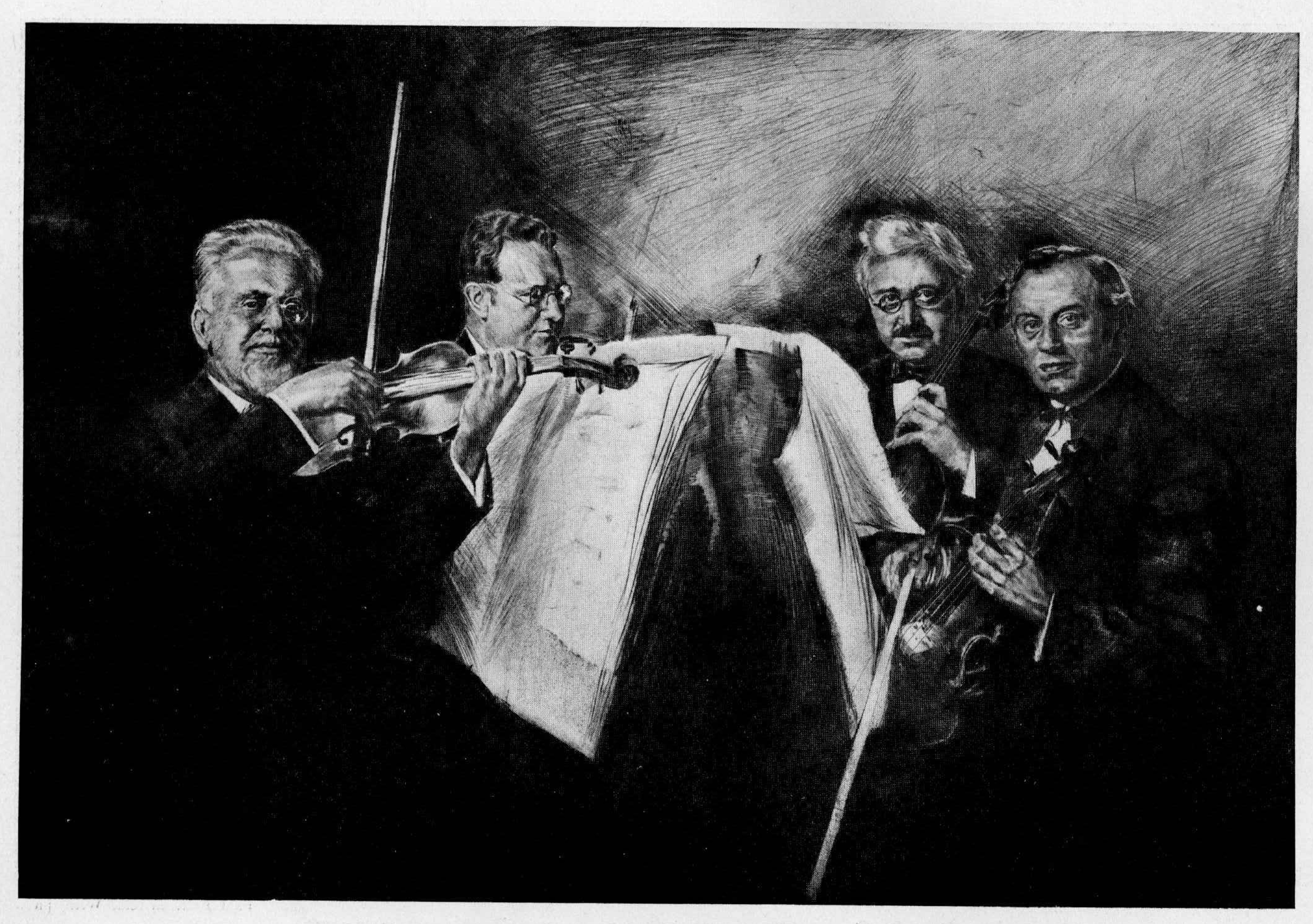


Béla Bartók



Paul Frankenstein, Wien, phot.

Das Joachim-Quartett (nach einer Radierung von Ferdinand Schmutzer)



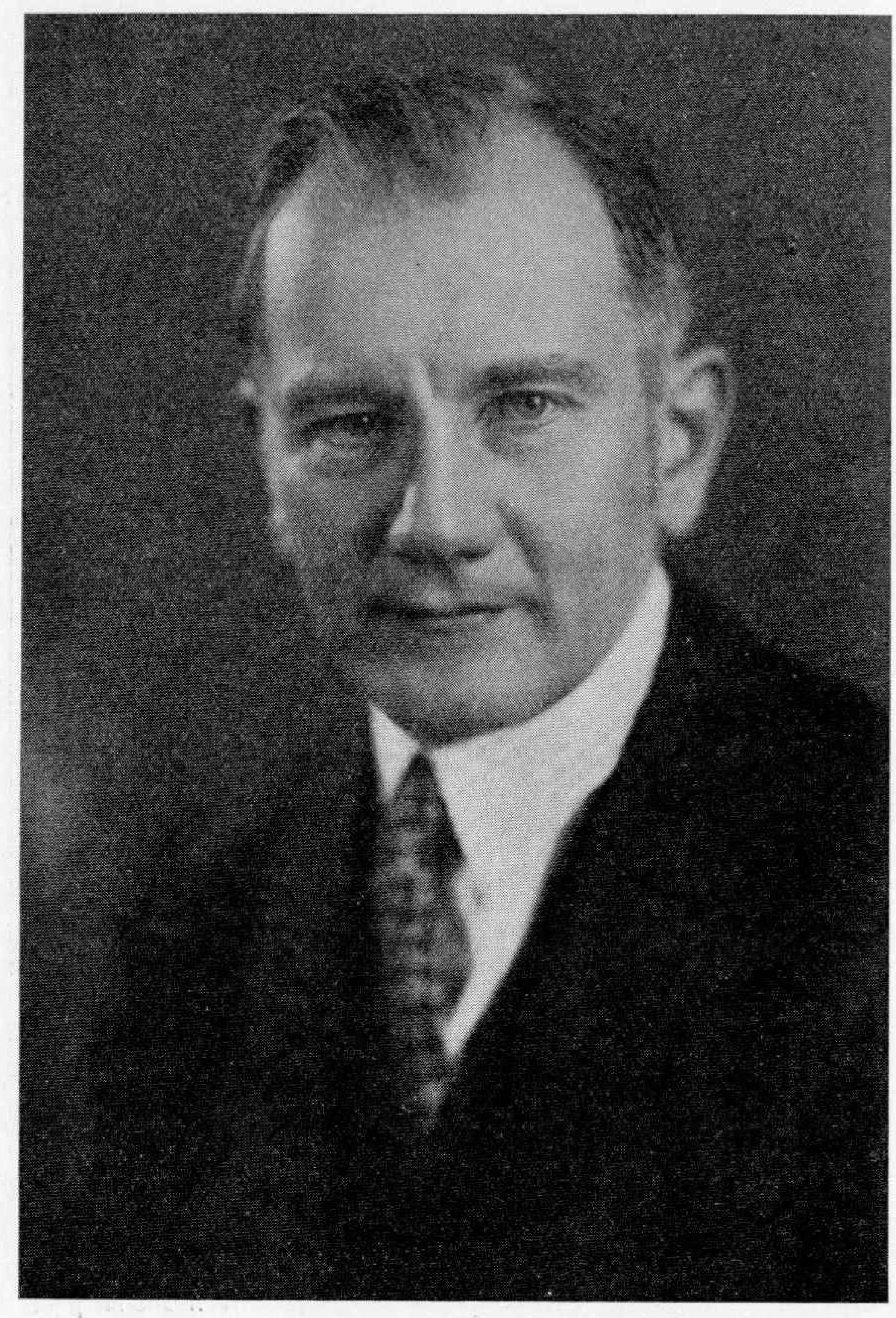
Das Rosé-Quartett (nach einer Radierung von Oskar Stössel)



Das Böhmische Streichquartett (nach einer Lithographie von Čeněk Kvíčala)

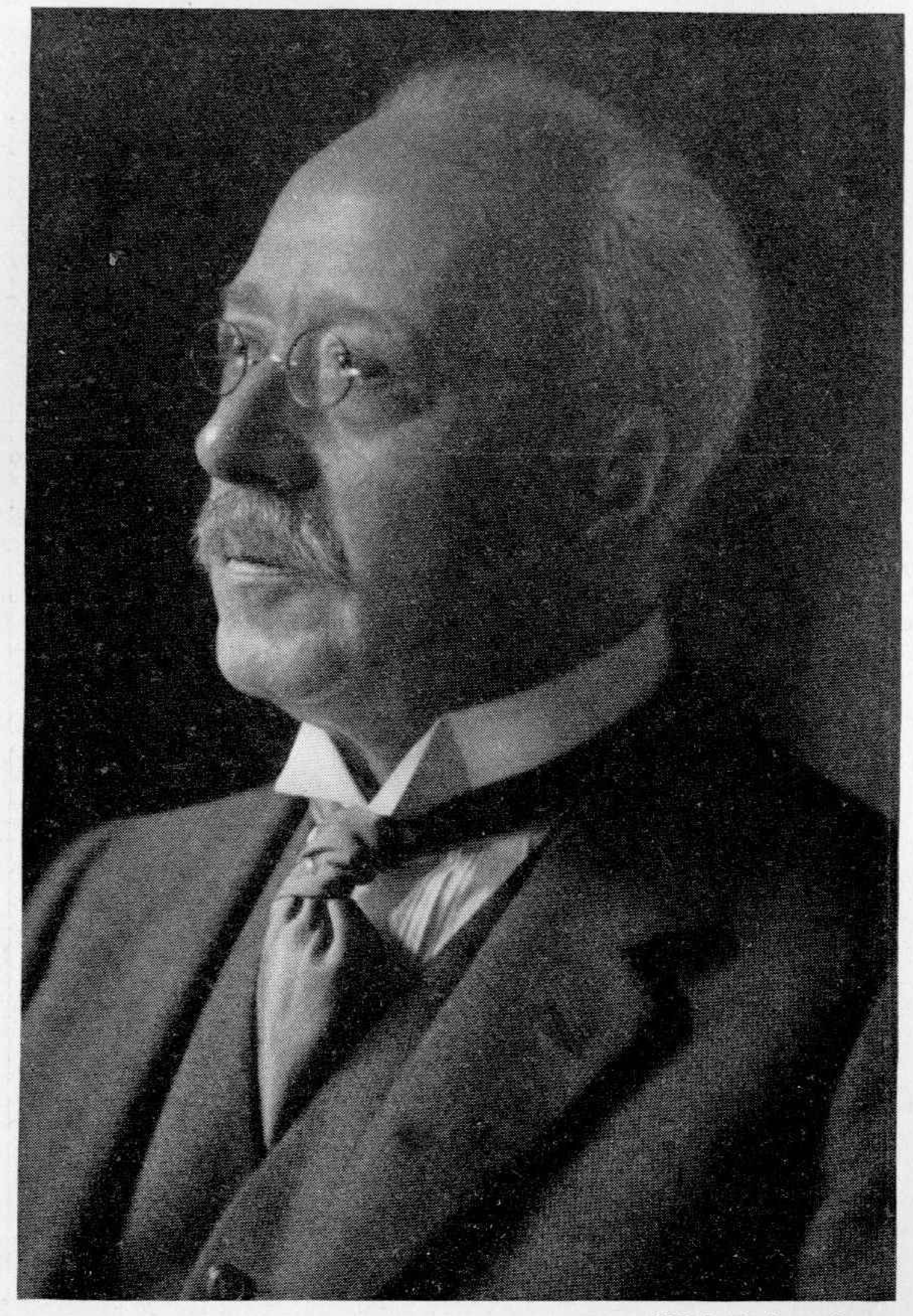


Das Klingler-Quartett (nach einer Lithographie von Walter Kurau)



Vajda M. Pal, Budapest, phot.

Ernst v. Dohnányi



W. Bosholm, phot.

Max Fiedler



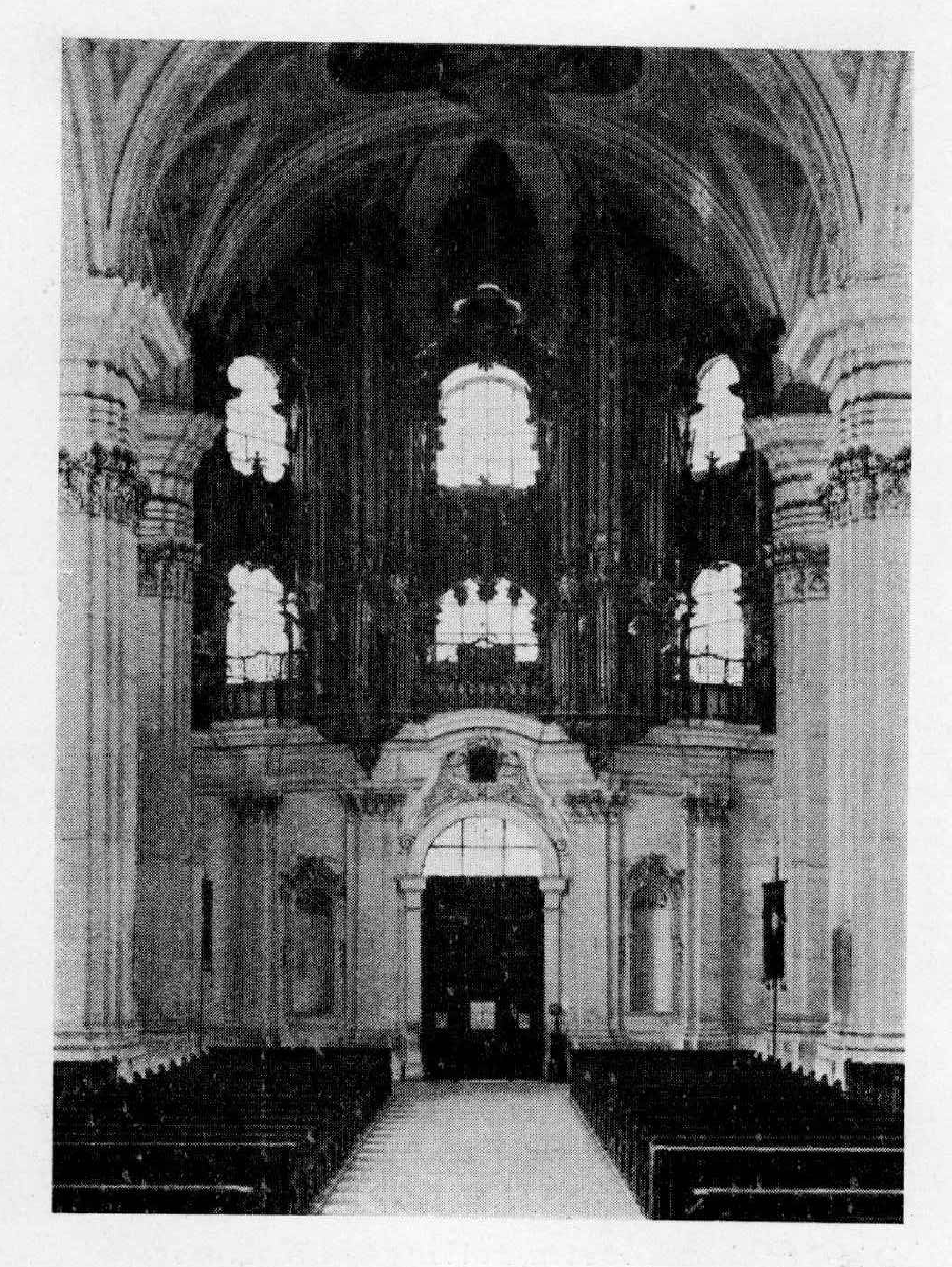
Elizin Studio, New York, phot.

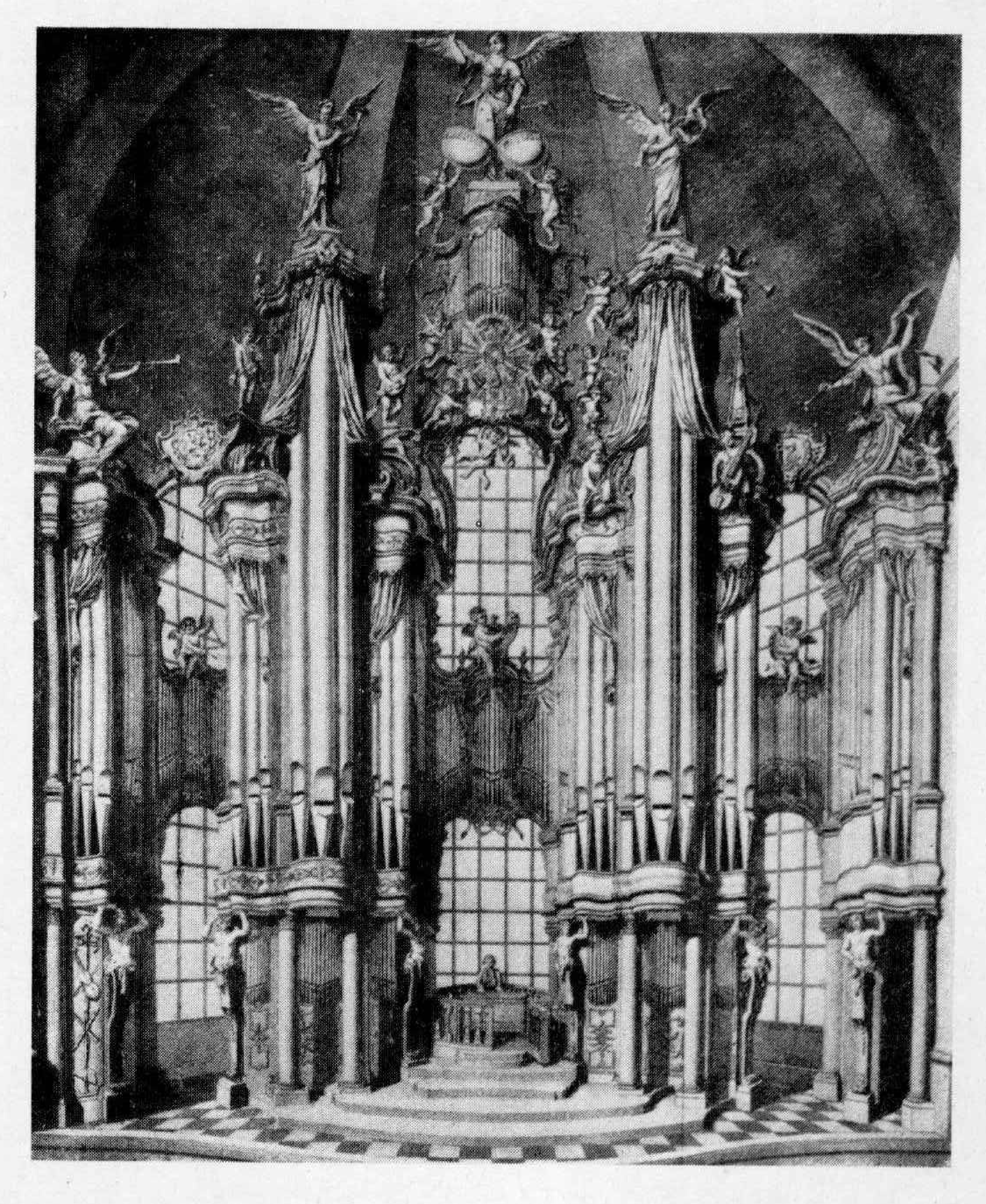
Elisabeth Rethberg



Fritz Reinhard, Leipzig, phot.

Günther Ramin





Die große Orgel in der Klosterkirche Weingarten
erbaut von Joseph Gabler

Heutiger Zustand

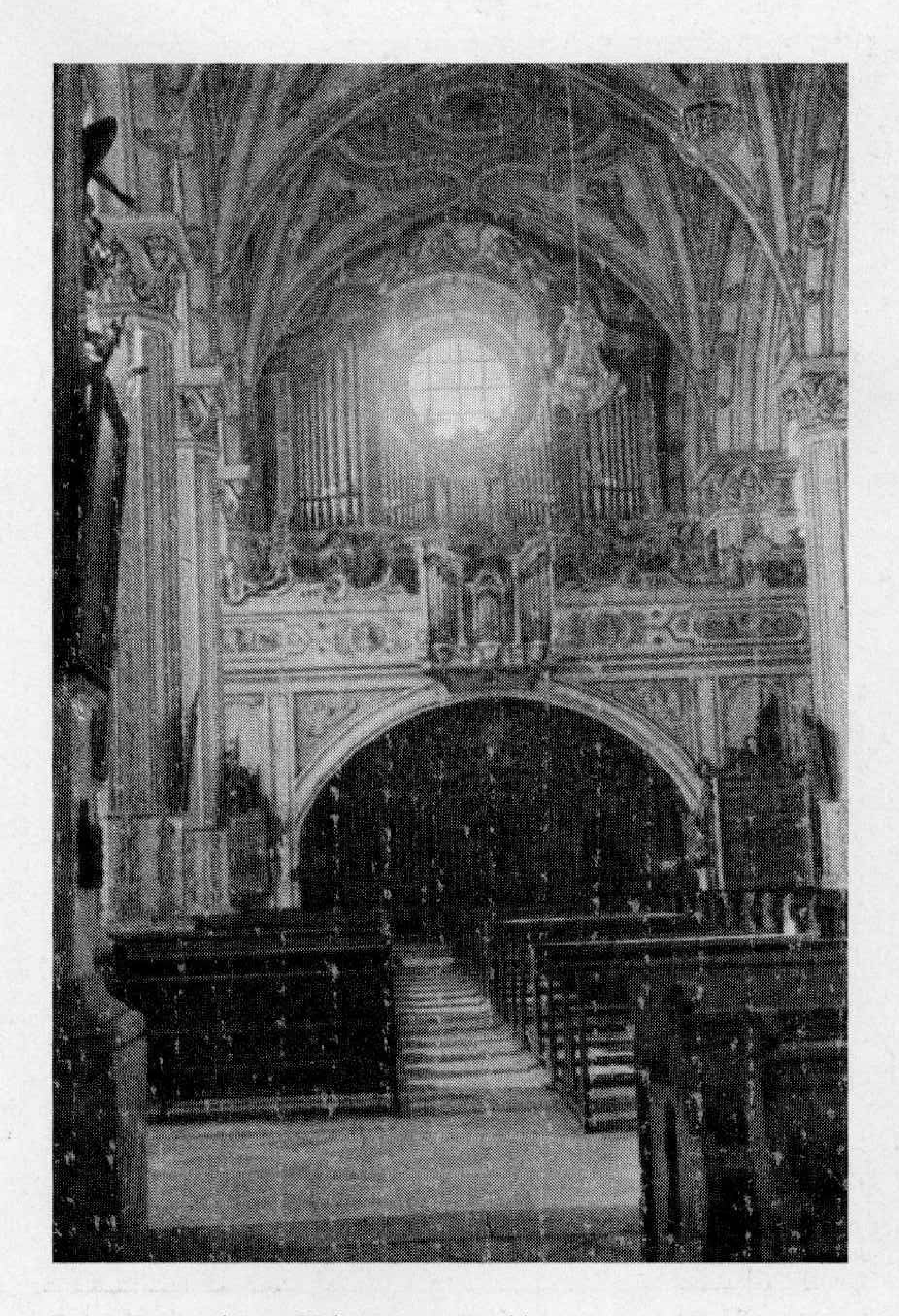
G. Bopp, Weingarten, Phot.

Zustand vom Jahre 1750

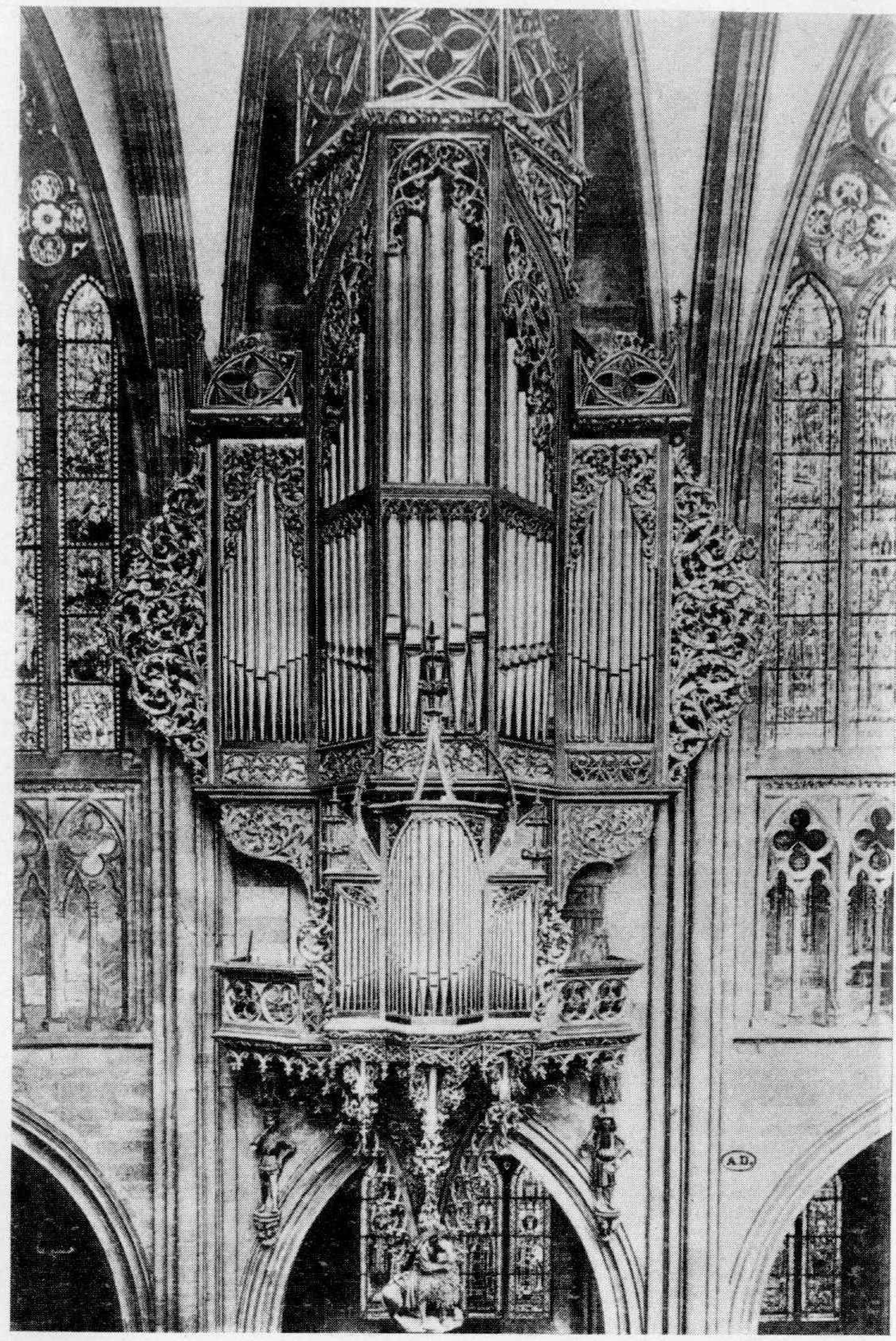
Zeichnung von Delagardette



Die große Orgel im Kloster Ottobeuren
erbaut von Karl Riepp
(1764)

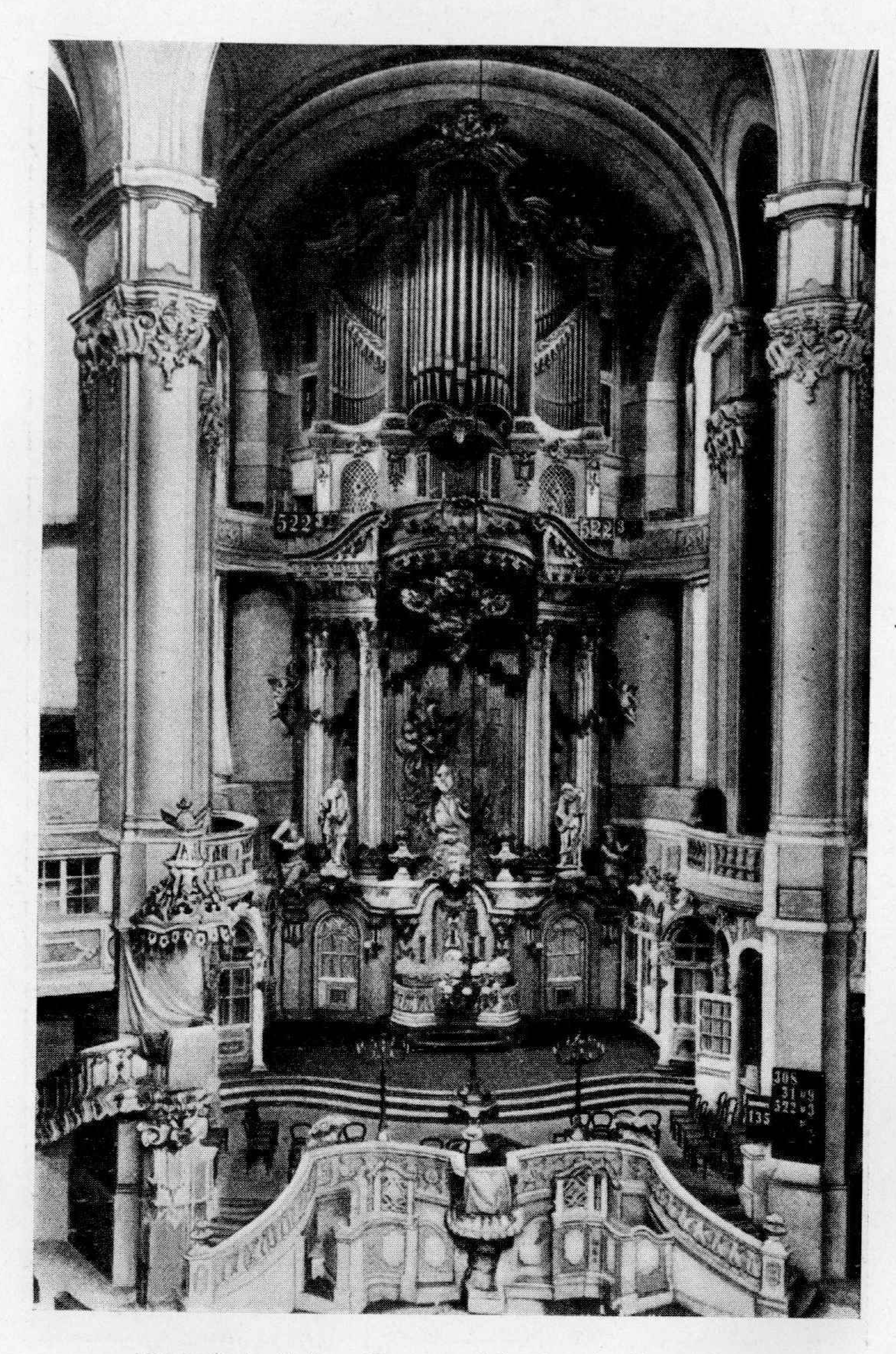


Die Orgel im Kloster Polling bei Weilheim
erbaut von Johann Georg Hoeterich
(1765)



Cl. Fischbach, Strassburg, phot.

Die Orgel des Straßburger Münsters
erbaut von Andreas Silbermann



Die Orgel der Frauenkirche in Dresden
erbaut von Gottfried Silbermann
(1736)